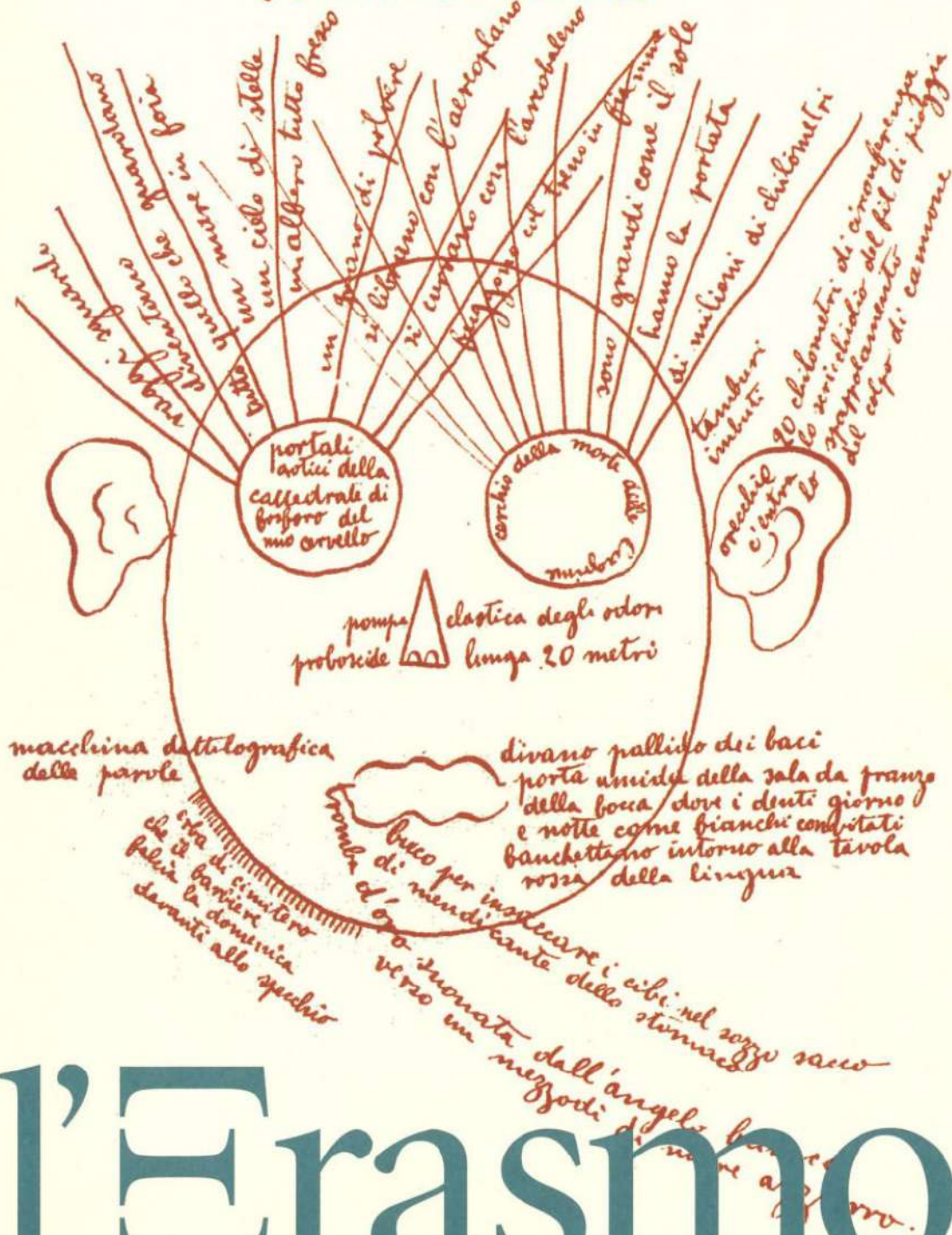


[DIPINTI DI PAROLE]

stuloritratto



l'Erasmo

BIMESTRALE DELLA CIVILTÀ EUROPEA



l'Erasmus

l'Erasmus
BIMESTRALE DELLA CIVILTÀ EUROPEA

*Consiglio di amministrazione della
Fondazione Biblioteca di via Senato*
Marcello Dell'Utri (presidente),
Giuliano Adreani, Vittore Branca,
Carlo Carena, Fedele Confalonieri,
Maurizio Costa, Ennio Doris, Paolo
Andrea Mettel, Fulvio Pravadelli,
Carlo Tognoli, Giancarlo Vigorelli

Segretario generale
Angelo de Tomasi

Collegio dei sindaci
Achille Frattini (presidente),
Gianfranco Polerani,
Francesco Antonio Giampaolo

Direttore della Fondazione
Claudio Ferri

Comitato di direzione
Carlo Carena (direttore),
Vittore Branca, Guido Canziani,
Michele Ciliberto, Tullio Gregory,
Salvatore Silvano Nigro,
Giuseppe Pontiggia,
Giancarlo Vigorelli, Maurizio Vitale

Direttore responsabile
Elena Cardani

Segretaria di redazione
Lucia Bagatta

Progetto grafico
FG Confalonieri

Impaginazione
Isabella Gianazza

Ufficio stampa
Donatella Oggioni

Referenze fotografiche

Archivio Scala, Firenze; Hermann
& Claerchen Baus, Amsterdam;
Martí Gasull, Barcellona; Microfoto,
Firenze; Angelo Saini, Milano

Le immagini alle pp. 20 e 21 sono
pubblicate su concessione
del Ministero per i Beni e le Attività
Culturali.

L'immagine a p. 65 è pubblicata su
concessione dell'Ufficio Diocesano
per i Beni Culturali Ecclesiastici
di Reggio Emilia – Guastalla

L'editore si dichiara disponibile
a regolare eventuali diritti per
immagini o testi di cui non sia stato
possibile reperire la fonte

Gli indici saranno forniti al termine
dell'annata

Stampa

Mondadori Printing, Martellago (VE)

Fotolito

Galli Thierry, Milano

Distribuzione nazionale

Arnoldo Mondadori Editore

Pubblicità

Fondazione B.v.S.

Un fascicolo € 13,00;
arretrati € 18,50;
abbonamento annuo (sei fascicoli)
€ 52,00;
estero € 62,00

ISBN 88-87945-42-X

Spedizione in A. P. 70% CMP
Verona Reg. Trib. di Milano n. 621
del 22/09/2000

Direzione e redazione

via Senato, 12 - 20121 Milano

Tel. 02 77711471- 77711416

Fax 02 76394757

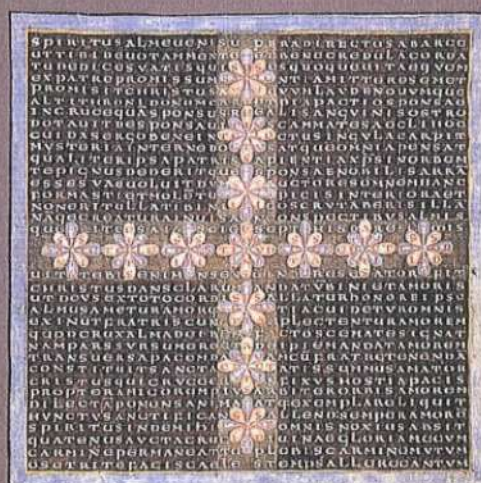
Email: l.erasmo@katamail.com

© 2001 - Biblioteca di via Senato
Edizioni

DIPINTI DI PAROLE	PER GIOVANNI POZZI	5
	Ugo Volli	IL SENSO DELLA SCRITTURA 6
	Guglielmo Cavallo	I DISCORSI DELLO SCRITTO E DELL'IMMAGINE 16
	Salvatore Silvano Nigro	IL SEGRETO IN FIGURA 23
	Giusi Baldissone	...VISIVA-TATTILE-ACUSTICA-OLFATTIVA... 35
	Sergio e Guido A. Pautasso	LA STORIA NON È FINITA 43
LA MOSTRA	Maurizio Vitta	UN'ESPERIENZA PERCETTIVA GLOBALE 64
BIBLIOFILIA	Giuseppe Frasso	UN CANZONIERE 'PATINATO' 70
	Luigi Balsamo	DELL'AMORE PER I LIBRI 79
L'OSSERVATORIO	Marta Morazzoni	SILVIO D'ARZO IN CINQUANTA PAGINE 95
	Sergio Givone	LAVORARE SUL MITO 97
	Carmelo Di Gennaro	LA TURANDOT DI LUCIANO BERIO 99
	Marco Carminati	A CACCIA DI PREGHIERE 101
L'INEDITO	Luigi Malerba	IL 'FETENS' DIALETTO ROMANO 104
GENIUS LOCI	Erasmus da Rotterdam	IN SOLITUDINE O FRA LA GENTE? 110
	I collaboratori	113

Giovanni Pozzi

La parola dipinta



Adelphi

Questo numero dell'Erasmus in buona parte riservato alla letteratura figurata e figurativa o, come avrebbe detto lui, alla 'parola dipinta', si sarebbe dovuto giovare anche di un contributo che padre Giovanni Pozzi aveva promesso con la sua squisita cortesia e che avrebbe dato con la sua inarrivabile competenza, se non fosse stato raggiunto improvvisamente dalla morte lungo la via, il 20 luglio scorso.

Al tema egli aveva dedicato studi originali che abbracciavano letteratura e arti, scrittori e pittori. Era partito con l'edizione (anni Sessanta) dell'*Hypnerotomachia Poliphili*, dove sono così stretti i legami e i rimandi fra scrittura ed immagine; dove l'esercizio della prosa figurata assurge a capolavoro tipografico. Ancora ai geroglifici e ai *technopaegnia* di Francesco Colonna nell'ambito della storia del libro illustrato veneziano aveva dedicato uno studio nel volume *Giorgione e l'umanesimo veneziano* curato da Rodolfo Pallucchini presso Olschki nel 1981.

Di quello stesso anno è l'approdo maestoso a *La parola dipinta* (Adelphi), *summa* di studi e *summa* del tema. Vi si trova anzitutto l'elaborata definizione di quella cosa bizzarra ed elaboratissima, fatua e impegnatissima, impegnativa e geniale, che è il carne figurato quale «entità composta da un messaggio linguistico e da una formazione iconica, non giustapposti (come sono l'impresa e il fumetto), ma conviventi in una specie di ipostasi»; un «visibile parlare», per estrapolare dal titolo di un altro volume adelphiano di Pozzi su dipinti, emblemi, imprese, enigmi. Di ta-

le genere letterario, quale Pozzi lo rivendica, *La parola dipinta* traccia i caratteri; lo inventaria per tipi e forme, illustra temi e ne compone i sistemi o la 'grammatica'. Piuttosto refrattario alle 'storie', Pozzi è sempre più preso a classificare, a delineare i modelli, a marcare gli schemi retorici come impalcature della letteratura; fino a fermarsi esausto e conscio dell'umano limite, al termine del suo percorso di un terreno faticoso e inesplorato, che dall'età alessandrina si stende sino ai surrealisti, ad Apollinaire, ai futuristi e ai poeti concreti odierni, attraverso i cristiani tardo imperiali e il Sei e Settecento barocco e tipografico. È un appropriato ricupero da condanne, oblii e disdegni di varia ispirazione, condotto sì di proposito, ma «pur con qualche riserva, se non mentale, morale e di genere analogo a quella che provocò l'impennata del Manzoni contro lo scrivere del suo anonimo».

Senonché in quei suoi studi padre Pozzi ottenne proprio l'opposto di ciò che Manzoni temeva e diceva nell'Introduzione del suo romanzo, e cioè che la «goffaggine ambiziosa, che è il proprio carattere degli scritti di quel secolo [il Seicento]» non sia cosa «da presentare a lettori d'oggi: sono troppo ammaliziati, troppo disgustati di questo genere di stravaganze». I suoi autori, le loro creazioni, le loro 'stravaganze' sono ormai oggetto di grande attenzione e séguito, sono tornati a colpire l'immaginazione.

Per tutto ciò, questo numero dell'Erasmus è dedicato alla memoria del grande Maestro.

[C. C.]

IL SENSO DELLA SCRITTURA

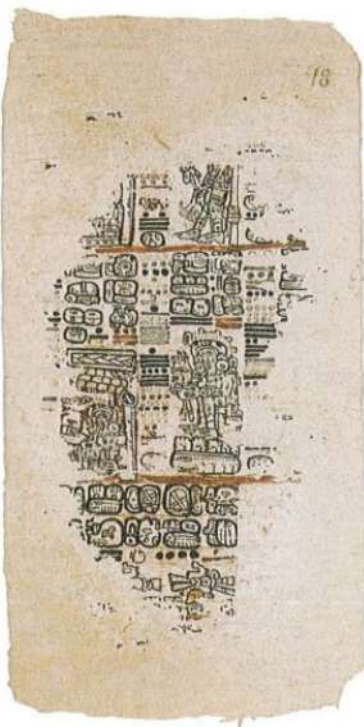
Tra alfabeti, ideografie, pittografie

DI UGO VOLLI

IL fatto che, in tempi, luoghi e culture così diverse come il Giappone e la calligrafia islamica, la poesia visiva del Novecento e la tradizione cabalistica ebraica, la scrittura sia stata sottoposta a complesse elaborazioni estetiche, non è solo una curiosità nella storia delle arti visive. Né si può ridurre questa strana espropriazione o trasposizione di una forma espressiva nell'altra sulla stessa materia (dalla parola alla figurazione sulla base delle lettere) so-

lo a un modo di aggirare la tendenza iconoclasta così diffusa in tante culture, come ha mostrato Jack Goody (*L'ambiguità della rappresentazione*, Feltrinelli, Milano 1998). Certo, se il mondo islamico e quello ebraico (e in certi luoghi e periodi anche quello cristiano e in termini diversi molte altre culture) interdiccono ogni forma di pittura e scultura realistica, è facile comprendere come il gusto della decorazione e della figurazione si trasferisca in complessi e raffinati intrecci di lettere. La giustificazione religiosa di questa attività sta nei contenuti spesso sacri dei testi che sono elabo-

Scrittura maya, copia di un almanacco di epoca classica (secoli III-IX). Parigi, Bibliothèque Nationale, Mss or, messic. 386, p. 18



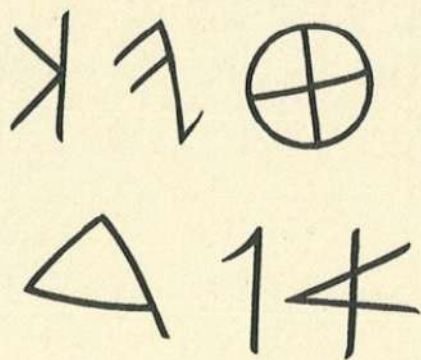
rati in raffinati arabeschi o sorprendenti immagini tratte dalla micrografia. Quell'estetica resta sullo sfondo, ma si soddisfa, giustificata o sublimata da quello che si può ben chiamare letteralmente il pre-testo religioso.

E neppure basta a spiegare la persistenza del nostro fenomeno quella tendenza generale all' 'ipermediazione' che, come è stato recentemente rilevato a proposito dei media elettronici in un volume di Jay David Bolter e Richard Grusin (*Remediation*, Guerini e associati, 2002), coglie tutti i mezzi di comunicazione in certe fasi del loro sviluppo, quando la loro naturale tendenza alla trasparenza e all'illusione di 'immediatezza' lascia il posto a barocche elaborazioni sulla sostanza materiale del mezzo. Certamente il gusto dei giochi visivi sulla poesia si afferma in concomitanza con una sfiducia nei contenuti, con un bisogno generale di 'sperimentazione linguistica', ossia del lavoro diretto sui codici dell'arte. E qualcosa del genere avviene già col barocco, con i tardi miniatori dei codici, e cioè in tutti i momenti nei quali il significante emerge per un paradossale offuscamento del significato; mentre questo perde interesse proprio perché manca di ambiguità e di novità, per il fatto di apparire 'naturale'.

Ma la ragione teorica dell'interesse di queste manipolazioni è molto più profonda e più antica. Il problema è quello del senso sostanziale della scrittura, del suo luogo nell'economia del pensiero e del linguaggio: insomma, nella regione del *logos*. La questione

Alfabeto lineare fenicio

Alfabeto maiuscolo greco



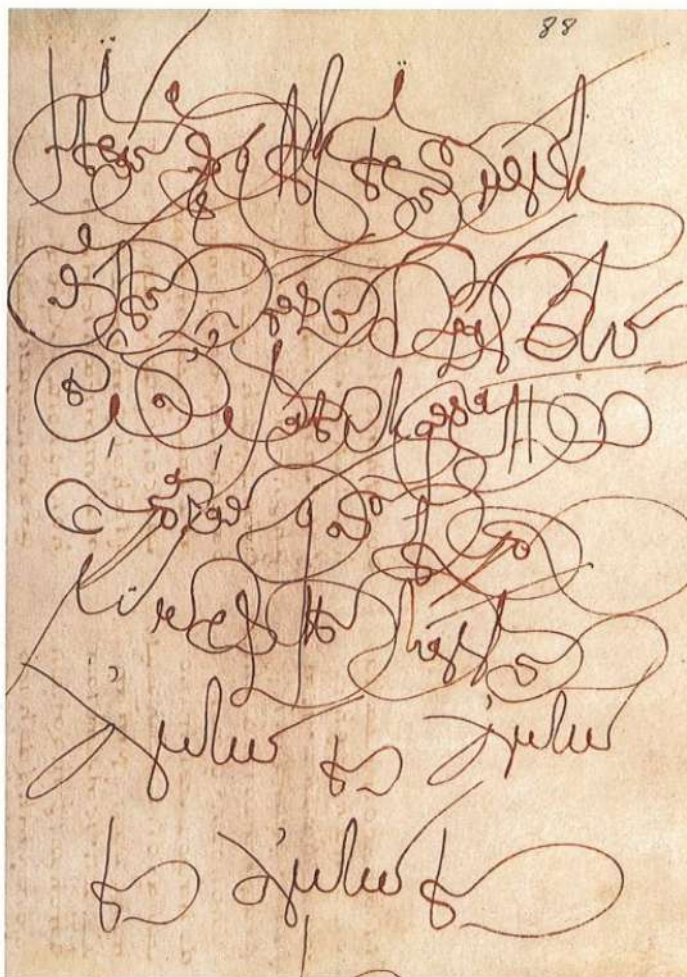
è messa in evidenza in un celebre passo di Aristotele, che si trova in apertura del trattato *Sull'espressione* (16a):

I suoni che sono nella voce sono simboli delle affezioni che sono nell'anima e i segni scritti lo sono dei suoni che sono nella voce. E come le lettere non sono identiche per tutti, neppure le voci sono identiche. Tuttavia in definitiva queste sono segni delle affezioni dell'anima identiche per tutti, e ciò di cui queste sono immagini sono gli oggetti, anch'essi identici.

Vi è una triplice teoria qui, che ha influenzato il pensiero occidentale fino ai nostri giorni. Da un lato si teorizza quel che Ferdinand de Saussure (*Corso di linguistica generale*, Laterza, 1967) avrebbe chiamato «arbitrarietà del segno», applicandolo sia all'espressione verbale che alla sua manifestazione scritta. Dall'altro si sancisce la dipendenza della scrittura dall'oralità. Infine si propone una teoria dell'universalità dei significati, sia in senso psicologico («le affezioni dell'anima») che in senso referenziale («gli oggetti»).

Scrittura araba, Egitto, sec. XVII; frammento di opera astronomica e astrologica, Milano, Biblioteca Ambrosiana. Man. ar., nuovo fondo, 341, ff. 8b-9a





Scrittura greca
monodigrafe
(“in un solo tratto”),
in un trattato
di aritmetica, Bisanzio,
seconda metà
del sec. XIV. Parigi,
Bibliothèque Nationale,
Ms grec. 2988

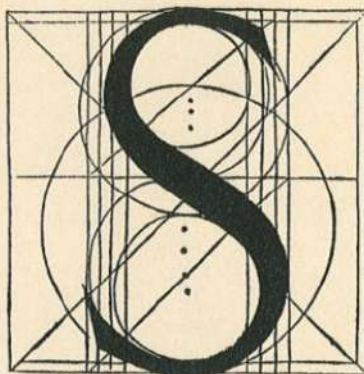
Buona parte della riflessione sul linguaggio che si è sempre mantenuta viva nei venticinque secoli del pensiero europeo può essere ricollegata a queste affermazioni. Il dibattito medievale fra realisti e nominalisti, come quello novecentesco fra strutturalisti e teorici del realismo semantico parte proprio dall’ambigua definizione di significato che Aristotele propone in queste righe, e in particolare nella terza tesi che abbiamo appena elencato. Sulla seconda si è dibattuto altrettanto ferocemente, a partire dal *Fedro* platonico fino alle recenti teorizzazioni della dipendenza dei contenuti culturali dai mezzi di comunicazione usati (McLuhan, Innis, Havelock ecc.) e al decostruzionismo di Derrida. Impossibile anche indicare i termini più sommari di tali discussioni in questa sede.

Vale la pena di soffermarsi invece brevemente sulla prima

tesi. Che il linguaggio sia arbitrario, cioè che non esista un legame di motivazione fra forma e contenuto delle espressioni linguistiche, si ricava immediatamente, come fa Aristotele, dalla molteplicità delle lingue. Se 'azzurro' si può dire *glaukós* e *blue* e *caeruleus* e *azul* e *cahul* e in cento altri modi diversi nelle varie lingue, è difficile pensare che una di queste parole sia davvero legata al suo contenuto. L'arbitrarietà nel senso moderno, da Saussure in poi, implica ben di più, cioè una organizzazione a sua volta variabile e non motivata dei campi stessi dell'espressione e del contenuto, cioè per esempio l'uso di suoni significativi e di organizzazioni sintattiche che variano secondo la lingua e la scelta degli oggetti tipici che

costituiscono la base del lessico ancora in dipendenza della società: il sistema delle vocali italiane è diverso da quello inglese o da quello vietnamita; ma anche il sistema dei colori in francese non coincide affatto con quello del gallese. Ma ad Aristotele basta stabilire che i suoni «non sono identici per tutti» per far giustizia delle teorie vagamente magiche sui nomi «giusti» delle cose, che pure erano ben presenti nella cultura greca, tanto da essere prese sul serio da Platone.

Il punto che ci interessa è però un altro. Anche le lettere, dice Aristotele, sono molte, cioè vi sono molte notazioni grafiche diverse, e pertanto esse sono altrettanto arbitrarie dei suoni delle parole. Questo è ovviamente del tutto vero, se noi consideriamo l'uso normale della scrittura. I caratteri latini e quelli cirillici o ebraici o greci permettono di notare, con opportune convenzioni, i suoni di qualunque lingua. E l'aspetto grafico delle lettere è ancora meno rilevante. Questo è il vantaggio, si usa dire, della scrittura alfabetica, sviluppata per annotare i suoni e precisamente non il

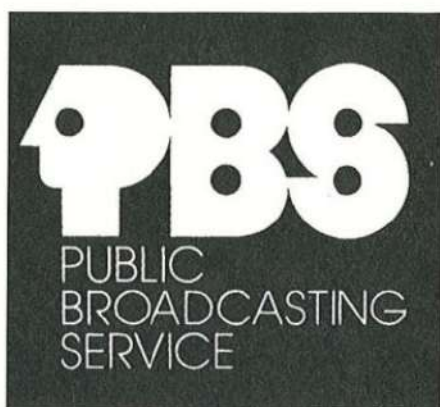


Questa lettera. S. se caua de ocho tondi & questa sic la sua Razione ut hic in exemplo appare: li quali per le sue para-
lles trouado lor centri trouerai quelli de sotto effera-
giori de li de sopra un terzo del nono del suo quadro La
pancia de mezzo uol esser grossa el nono aponto de l'alte-
za. Le fusti un terzo de la grossezza terminandole teste co
sua gratia.

Luca Pacioli, *Divina
proportione*, Paganino
Paganino, Venezia
1509, tav. 20:
la lettera S,
9,4 x 9,4 cm

Abū 'Allāma Ibn
al-Mu'ayyad, *Raudat
al-albāb wa-tulfiṭ
al-ahbāb*, sec. XVII:
albero genealogico
del sultano Murād IV
risalente al patriarca
Noè. Milano, Biblioteca
Ambrosiana, Man. ar.,
nuovo fondo, 131,
f. 95a





loro aspetto concreto, le qualità sonore che rendono diversa, poniamo, una *erre* italiana standard da una francese o tedesca, ma semplicemente la loro identità linguistica, cioè il loro posto nel sistema fonologico. In contrasto col sistema alfabetico si citano spesso sistemi 'ideografici' o 'pittografici', che si baserebbero invece sulla rappresentazione diretta degli oggetti da rappresentare e che quindi non sarebbero arbitrari, ma motivati, almeno quanto lo sono le rappresentazioni iconiche come la pittura o piuttosto il disegno. Pittografici sarebbero, per esempio, i geroglifici, i caratteri cinesi e quelli mesoamericani, almeno nella fase iniziale del loro sviluppo. Questa opposizione fra scritture alfabetiche e d'altro tipo, implicita ma influente nel testo di Aristotele, è stata molto – troppo – valorizzata nel dibattito contemporaneo sull'influenza dei mezzi di comunicazione, per esempio da Havelock (*Dike*, Laterza, 1983), proprio come una delle cause della nascita della filosofia greca.

Il fatto è che anche la nostra scrittura nasce come pittografica. L'alfabeto che ancora usiamo fu definitivamente stabilito dai Romani, adattando lievemente quello greco. Quest'ultimo deriva a sua volta direttamente dall'alfabeto solo consonantico che usavano i popoli semiti, in particolare dalla scrittura fenicia,

Cassandre (Adolphe Mouron), alfabeto déco, carattere Bifur, 1929

Hernie Smith, logotipo per Public Broadcasting Service, 1971

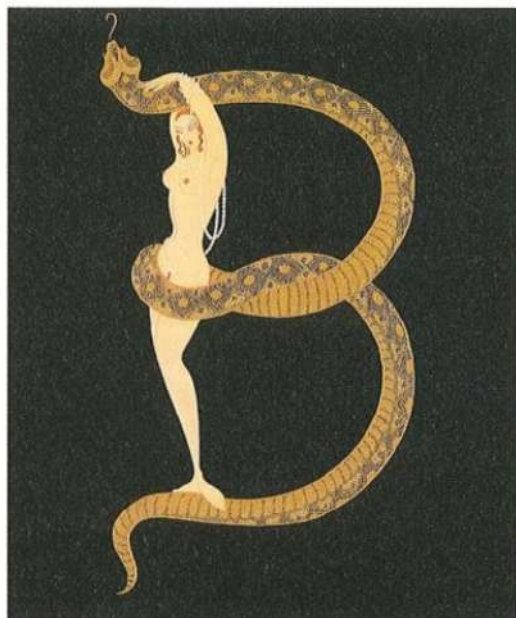
Giovan Battista Della Porta, *Ars reminiscendi*, Giovan Battista Sottile, Napoli 1602: alfabeto



di cui l'ebraico ci conserva una versione imparentata e molto simile. Ora, a parte i dettagli che sono stati spesso sopravvalutati sulla notazione completa o solo consonantica di quelle scritture, il punto che ci interessa è che esse sono vicinissime alla pittografia. Non solo il nome assegnato alle singole lettere è quello di un oggetto il cui nome inizia col suono corrispondente (*beth*, per fare solo qualche esempio, da cui il *beta* greco, significa 'casa'; *daleth* cioè *delta* è nella pronuncia ebraica attuale *deleth*, la porta, mentre l'aspirata *ain* da cui viene la *ypsilon* greca è l'occhio), ma il segno grafico usato è chiaramente una rappresentazione iconica di questi oggetti. Lo stesso meccanismo, per cui il pittogramma acquista la funzione di rappresentare il suono corrispondente all'iniziale del nome interessato, è testimoniato nei geroglifici egizi, in Mesopotamia, in Cina ecc.

Insomma la distinzione fra linguaggi alfabetici, arbitrari, e linguaggi pittografici è solo una questione di quantità o di tempo. Il funzionamento della scrittura è originariamente iconico. E del resto è mimetico il lavoro che noi facciamo quotidianamente per riprodurre e decifrare delle forme sempre variate, mai identiche a se stesse ma semplicemente simili a un modello astratto che permette numerose varianti. Iconica nella sua origine, mimetica nella

Erté (Romain de Tiroff),
le lettere B ed E, 1932;
gouache





Le Cyclo, 1930; targa smaltata

sua applicazione quotidiana, la scrittura è anche gestuale, mobilita cioè il corpo (almeno fino all'invenzione ottocentesca della scrittura meccanica), facendo corrispondere alla traccia significativa uno schema d'azione talmente individuale da essere strumento di identificazione, come nella firma, o preteso mezzo di diagnosi psicologica, come nelle teorie grafologiche.

Il legame col corpo è importante, perché è nel corpo che si radica la semantica, come ci mostrano le ricerche semiotiche contemporanee (Greimas e Fontanille, *Semiotica delle passioni*, Bompiani, 1991). E altrettanto importante è l'aspetto iconico/mimetico, l'intrinseca ancorché parziale motivazione della scrittura, perché è su questa duplice base che si sviluppano le sue possibilità espressive. Nei marchi commerciali contemporanei, come negli antichi giochi rappresentativi degli arabeschi e delle micrografie, noi troviamo uno spazio di rappresentazione e un coinvolgimento passionale proprio grazie all'originaria ambiguità della scrittura nello spazio del *logos*: veicolo puro, significante di significanti da un lato; ma dall'altro portatore autonomo di valori gestuali e corporei, strumento di rappresentazione abbreviata e indiretta, sostanza di una possibile espressione grafica. Dagli esercizi di calligrafia del bambino fino ai giochi espressivi di artisti raffinati, la ricchezza della scrittura coincide con la sua autonoma opacità significativa.

I DISCORSI DELLO SCRITTO E DELL'IMMAGINE

*Dalla Grecia a Roma e alle corti e ai monasteri
medievali*

DI GUGLIELMO CAVALLO

L'INTERAZIONE tra immagine e discorso scritto ha una lunga storia, la quale si è svolta in modi molteplici e per vie diverse: l'immagine può produrre un discorso iconico, visuale, speculare o complementare a quello verbale e scritto, può fungere da glossa figurata o richiamo e orientare la lettura, può interpretare il dettato dello scritto e produrre un commento, può enfatizzare quel che lo scritto si limita a suggerire, può riassumere componendo in un unico contesto figurativo più episodi, può riverberare una tradizione orale interferendo con il discorso scritto, può porsi come svelamento di un senso riposto o allegorico, può piegare o manipolare il significato dello scritto secondo determinate intenzioni o orientamenti ideologici, può trasmigrare da uno scritto all'altro nella sua forma originaria o subendo adattamenti e rielaborazioni; ma indubbiamente è nel procedimento che porta discorso scritto (o messaggio linguistico fissato nella scrittura) e immagine (o formazione iconica) a convivere in simbiosi strettissima in un testo figurato che le due entità interagiscono nella maniera più compiuta. L'andamento del testo scritto si piega, così, alla forma del soggetto/oggetto del discorso dando vita con il suo vario disegnarsi alla figura stessa¹.

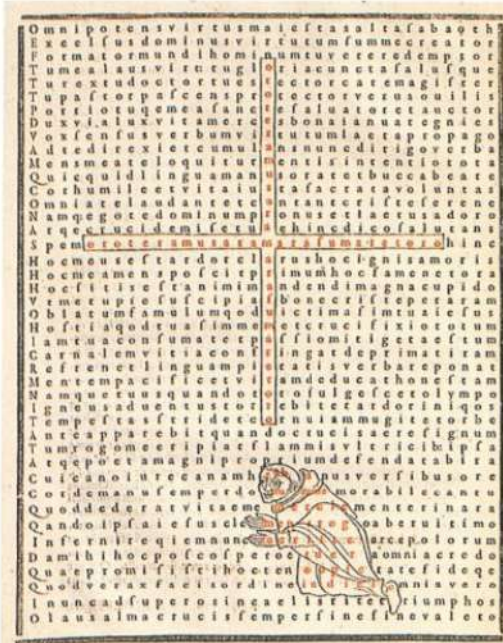
L'origine del procedimento nella sua espressione più alta, quella dei *carmina figurata* o poesia visuale, va cercata tra IV-III secolo a. C. nella cultura più raffinata di età alessandrina. Si tratta di componimenti poetici – detti più tardi *technopaegnia* – nei qua-



li il metro dei versi e la scrittura si mostrano disposti secondo lo schema figurativo del soggetto/oggetto cantato: un genere nel quale si distinsero Simia di Rodi, Teocrito di Siracusa, Dosiada di Creta. La prima sede di questa poesia visuale o figurata sembra doversi dunque ritenere il rotolo di papiro, anche se essa risulta testimoniata di riflesso solo in codici medievali o in libri a stampa. Ma tra gli antichi papiri magici non ne mancano – tuttora conservati – alcuni forniti di formule figurate o inserite in schemi iconici.

In ogni caso fu nella tarda antichità – quando al rotolo venne a sostituirsi il codice, la forma di libro rimasta sostanzialmente invariata fino ai nostri giorni – e con Publilio Optaziano Porfirio che la poesia figurata venne ad acquisire una sua definita articolazione e un suo statuto². Nel secolo IV d. C. Optaziano ripropone il procedimento portandolo a soluzioni grandiose ed estreme quali nell'*Organo idraulico*, la composizione in cui egli rende in versi e figura il complicato strumento musicale da tempo introdotto a Roma, ma diffuso soprattutto negli ultimi secoli dell'antichità come frivolo intrattenimento dell'aristocrazia. Optaziano tuttavia va oltre il procedimento di questo tipo e lo supera con il ricorso alla tecnica, tutta di nuova creazione, dei *versus intexti*, nei quali figu-

Testi astrologici
nella forma delle stelle
Eridano e Centauro;
cod. Harleian 647,
ff. 10v, 12r. Londra,
British Library



Rabano Mauro, *Liber sanctae crucis*, versi intessuti (cod. Vindob. 652, f. 33v), in *Magnentii Rabani Mouri De laudibus Sanctae Crucis opus [...] quo figuris sive imaginibus XXVIII, multo fidei christianae mysteria [et] in formam crucis redacta, subtiliter et ingeniose explicantur*, Typographeum Prætorianum, Augusta 1605. Milano, Biblioteca di via Senato

fa avere, riacquistandone il favore, in un modesto libriccino, nel quale sul nero della scrittura ad inchiostro si stagliano i versi in rosso minio che compongono le figure.

Nella stessa tarda antichità – pur se documentato soltanto in testimoni medievali che riflettono modelli di quell'epoca – si hanno altri esperimenti che non rientrano nell'ambito dei *carmina figurata* veri e propri, ma che piegano anche tipi di testo, quali materiali scolastici o prosastici, a contorni o blocchi figurativi³: ne costituiscono un esempio famoso i cosiddetti *Aratea*, scoli di carattere astrologico al poema di Arato di Soli⁴.

La tecnica dei *versus intexti* trascende Optaziano e la sua epoca, giacché si ritrova sul limite ultimo della stessa tarda antichità in Venanzio Fortunato, e costituisce nel Medioevo il punto di riferimento obbligato degli autori di poesia visuale. Ne sono un riflesso i cosiddetti 'carmi palatini', riferibili agli ultimi decenni del secolo IX, i quali costituiscono una silloge composta e allestita forse su iniziativa di Alcuino per essere offerta a Carlo Magno⁵. Implicita in questa raccolta di carmi collettiva e corale, scandita dalla dedica al sovrano e tutta intesa alla magnificazione del potere regale, è l'*aemulatio* dell'offerta dei carmi figurati di Optaziano a

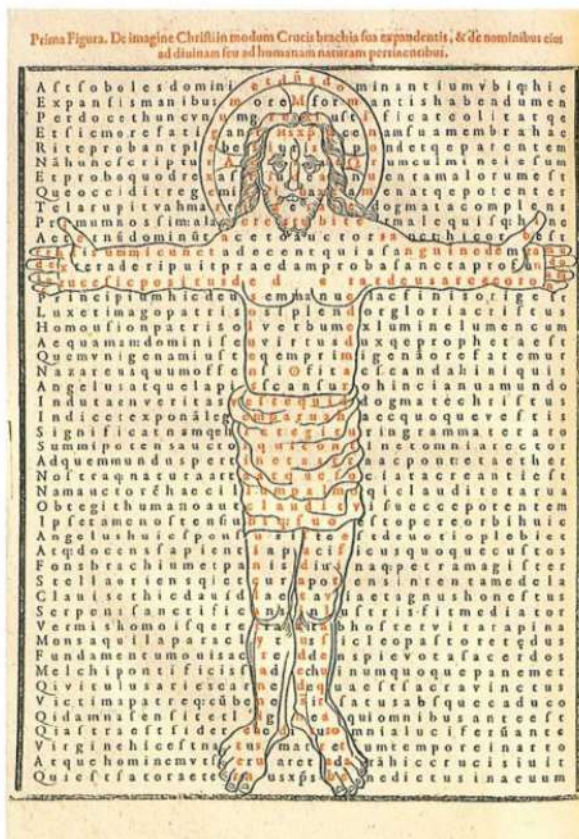
ra e testi della figura si intrecciano in maniera organica e si vincolano reciprocamente: quantità, distribuzione e positura delle lettere, colori diversi che ne distinguono il corpo o lo sfondo, percorsi e incroci di metri e parole sono funzionali ad una trama nella quale piano pittorico-figurale e piano poetico-discorsivo vengono ad intersecarsi restituendo significati per lettura sia visuale sia analitica. Optaziano dedica i suoi *versus intexti* all'imperatore Costantino; e quando, caduto in disgrazia e confinato in esilio, non glieli può dedicare scritti in argento e oro su pagine purpuree, glieli

Costantino nel IV secolo: un'*aemulatio* che si inserisce nel gioco delle riprese e dei riverberi tardoantichi nella cultura carolingia.

Esplicito, ancora nel secolo IX, è il richiamo di Rabano Mauro: *idem et Porfyrius fecit* «la stessa cosa fece Porfirio [Optaziano]», pur se Rabano conosce verisimilmente anche i carmi palatini. Ma Rabano Mauro innova, e innova profondamente, giacché nella sua opera egli innesta la dimensione teologica e cristologica. Nato a Magenza e oblato fanciullo al monastero di Fulda, poi scolaro a Tours di Alcuino, che al suo nome Rabano aggiunge quello di Mauro in ricordo del discepolo più caro a san Benedetto, maestro della scuola di Fulda una volta tornato nella sua abbazia, nell'822 Rabano Mauro diventa egli stesso abate di quel monastero. E qui compone il *Liber sanctae crucis*⁶. Il retaggio della forma letteraria è quello tardoantico e pagano, ma ormai sacralizzato dal nuovo rapporto tutto medievale che è venuto ad instaurarsi tra Rabano poeta e il Verbo.

Il *Liber sanctae crucis* di Rabano rappresenta la vetta più alta cui sia mai giunta la tecnica del *carmen figuratum*; ma fatto iconico e fatto verbale sono collocati in un discorso marcatamente cristologico nel quale le figure ispirate alla croce si affollano dimostrando – al di là dell'intento pedagogico ed esegetico che ispira e sostiene l'opera – una fantasia inesauribile messa al servizio di una erudizione poderosa e di un sistema simbolico compatto ed organico. La scelta di Rabano nasce dall'idea che alla dignità del tema trattato possa essere adeguata solo un'alta complessità formale: nel *Liber sanctae crucis* il testo – scrittura e senso – fa tutt'uno con la sua visualità, la sua immagine.

Rabano Mauro, *De laudibus sanctae crucis* (Th. Anselm, Pforzheim 1503, f. 1r.), in *Magnentii Rabani Mauri De laudibus Sanctae Crucis* [etc.], Typographeum Prætorianum, Augusta 1605. Milano, Biblioteca di via Senato



il testo scritto si dispone in larga parte secondo lo schema figurato; ma lo scritto risulta comunque del tutto inefficace senza il mezzo visivo delle immagini, giacché sono queste che «rendono l'interpretazione del passato, e la profezia che ne deriva, chiare, convincenti, inoppugnabili», come nel caso dei tre cerchi, intrecciati tra loro, che restituiscono visivamente il mistero della Trinità.

Non va tralasciata, infine, quella specie di prontuari visivi, diffusi a partire dal Duecento, nei quali figura e scritto si coniugano e si compenetrano condensando talora in pochi fogli una biblioteca di testi essenziali, «ordinati e visualizzati in una forma tale che li rendeva già pronti per diversi tipi di riuso», giacché «i materiali erano già predisposti per la predicazione e l'insegnamento, ad esempio, oppure per la meditazione e per la composizione di testi nuovi»⁹. Tale un ciclo, riferibile forse al tardo Trecento, che si è conservato a Firenze in un manoscritto Laurenziano¹⁰.

¹ Sulla problematica inerente ai testi figurati sono di fondamentale consultazione G. Pozzi, *La parola dipinta*, Adelphi, Milano 1981, e U. Ernst, *Carmen figuratum. Geschichte des Figurendichts von den antiken Ursprüngen bis zum Ausgang des Mittelalters*, Böhlau, Köln-Weimar-Wien 1991.

² Si veda G. Polara, *La poesia figurata tardoantica e medioevale*, in *Alfabeto in sogno. Dal carne figurato alla poesia concreta*, a cura di C. Parmiggiani, Mazzotta, Milano 2002, pp. 67-78.

³ P. Lehmann, *Figurale Schriftflächen*, in Id., *Erforschung des Mittel-*

alters, 3, Hiersemann, Stuttgart 1960, pp. 60-66.

⁴ È il codice di Londra, British Library, Harley 647.

⁵ I carmi palatini sono testimoniati nel codice di Berna, Burgerbibliothek, 212. Si veda D. Schaller, *Die karolingische Figurengedichte des Cod. Bern. 212*, in Id., *Studien zur lateinischen Dichtung des Frühmittelalters*, Hiersemann, Stuttgart 1995, pp. 1-26, 399-403.

⁶ Testimone manoscritto fondamentale è il codice di Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, 652. Sul *Liber sanctae crucis* mi limito a rimandare alla monografia di

M.C. Ferrari, *Il 'Liber sanctae crucis' di Rabano Mauro. Testo-immagine-contesto*, Peter Lang, Bern-Berlin-Frankfurt a.M.-New York-Paris-Wien 1999.

⁷ Questa e le successive citazioni sono tratte da L. Bolzoni, *La rete delle immagini. Predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*, Einaudi, Torino 2002, pp. 117-121.

⁸ È il codice di Reggio Emilia, Seminario Arcivescovile, RE.

⁹ La citazione è sempre da L. Bolzoni, *La rete delle immagini*, cit., pp. 72 s.

¹⁰ Si tratta del codice Laur. 30. 24 della Biblioteca Medicea Laurenziana.

IL SEGRETO IN FIGURA

Pieghi, fiori e macchine per un ufficio barocco

DI SALVATORE SILVANO NIGRO

*Segretezza ovvero
Taciturnità*, in Cesare
Ripa, *Iconologia...*,
Gigliotti, Roma 1593,
p. 595

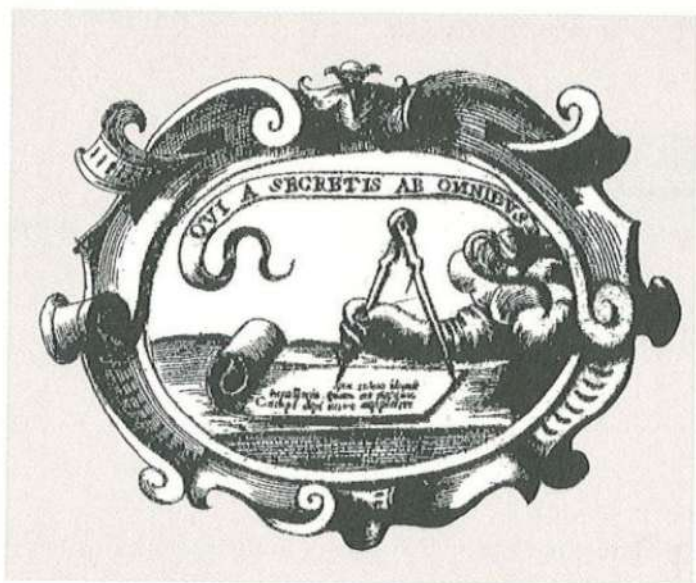
L'11 novembre 1696 venne inaugurata a Roma l'Accademia degli Inaspettati. Le riunioni avvenivano nella sagrestia di San Carlo al Corso. L'intento era di «rimettere in onore la casta dei Segretari». L'Accademia fu detta 'de' Secretari'. E si diede per impresa un piego sigillato, con il motto: *Alta mente repostum*.

Il segretario «*dicitur a secretis*». Ammoniva Michele Timotei,

nel *Cortegiano christiano* (Giacomo Mascardi, Roma 1614): «Si guardi [...] sopra tutto il segretario di non scoprire, né di rivelare, anzi tener segreto et celar tutti i disegni et consigli, deliberationi et attioni del suo prencipe, sì della propria persona et fama, come anco della fameglia et vassalli, [...] guardisi da questo, perché altrimenti facendo verrebbe a peccare in ufficio». *In ore suo* risuonano e si sigillano le parole del principe, come da Dio ad angelo.

Non la rosa «ben aperta», ma il giglio «sempre chiuso» ha per impresa il segretario. Il suo «principal elogio» è la segretezza, «dalla quale prende il nome», scriveva Isidoro





Nardi nel *Segretario principiante, ed istruito* (Bernabò, Roma 1725): «Egli riceve i segreti del padrone, per comunicarli, non per divulgarli. Onde dev'essere come i canali sotterranei, che comunicano le acque».

L'idea del principe christiano di Diego Saavedra Fachardo (trad. it. Niccolò Pezzana, Venezia 1648) come impresa aveva assegnato al segretario un compasso: «...perché non solo [il segretario] deve scrivere, ma misurare et aggiustare le resolutioni, compassare le occasioni et li tempi affinché non giungano prima né dopo l'essecutioni: offitio così unito con quello del principe che, se lo permettesse a fatica, non dovrebbe ad altri concedere, poichè se non è parte della necessità, è riflesso di quella».

Per Saavedra Fachardo il segretario «è una mano della volontà del principe et un instrumento del suo governo, un indice con cui ci mostra le sue resolutioni. [...] Dicono li consiglieri le sue opinioni, il principe co'l mezzo del suo secretario dà l'anima, et una parola posta qua e là muta le forme delli negotii, non altrimenti che nel ritratto una picciola ombra, ovvero un lieve tocco di pennello, et se uscissero da lui malamente concotti, sarebbe perigliosa e breve la vita del governo. [...] La parte più essenziale nel segretario è la secretezza, da cui perciò li è stato dato il nome, perché nelle sue orecchie risonasse ad ogn'hora la sua obligatione. La

lingua et la penna sono perigliosi instrumenti del cuore, et suole manifestarsi con loro, o per leggierezza del giuditio incapace di misterii, o per vanagloria, volendo li secretarii parere depositi di cose importanti et mostrarsi intelligenti, discorrendo et scrivendo sopra queste a' corrispondenti, che non sono ministri, et così non sarà buono per segretario chi non sarà così modesto che ascolti più che riferisca: conservando sempre un medesimo sembiante, perché si legge da quello ciò che contengono li dispacci».

Il governo è un orologio caricato dalla mano del principe. Il segretario ne è l'ingranaggio nascosto e silenzioso: «Operando le ruote nell'horologio con sì muto et occulto silentio, che né si vedono, né s'odono; et quantunque da quelle dipenda tutto l'artificio, non lo attribuiscono a sé, anzi consigliano alla mano il suo moto, et quella sola distingue et segna l'hora, mostrandosi al popolo autrice de' suoi punti. Questo concerto et corrispondenza deve trovarsi tra il principe et li suoi consiglieri. [...] Et così non solamente deve essere il principe mano nell'horologio del governo, ma etiandio volontà che dà il tempo al moto delle note, dipendendo da lui tutto l'artificio delli negotii».

Il segretario comunica senza divulgare, aveva detto Isidoro Nardi. Ed è regola che, ancora una volta, passa attraverso l'impresa di un orologio. Nel *Mondo simbolico o sia Università d'impresе scritte, spiegate ed illustrate* di Filippo Picinelli (Francesco Magnaga, Milano 1653): «Si ritrova l'horologio da polvere per corpo d'emblema al quale, con allusione alla polvere che scorrendo passa per quel picciol foro, fu soprascritto: *infunditur, non effunditur*. [...] Euripide [...] motteggiato da alcuni

*Orologio con cavaliere
automa che volge
la testa e alza lo
scettro, cane che salta,
e occhi del cavallo
che ruotano;*
Germania, sec. XVII;
rame dorato,
alt. 47,5, zoccolo
17 x 26 x 31 cm.
Binningen, Collezione
Nathan



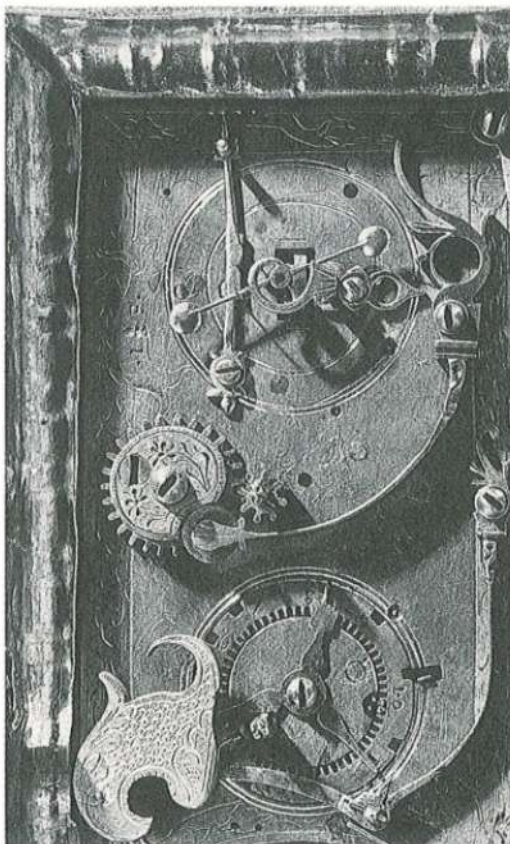
perché avesse il fiato fiato, rispose che ciò avveniva perché i segreti confidatigli gli erano marciti nel petto».

Il segreto è iscritto nel nome dell'ufficio. È un privilegio. Ma anche una croce. Un travaglio d'orologio, per Cesare Mezamici (*Discorsi morali*, Ignazio Lazzari, Roma 1672): «Sono costoro come orologi, che nel di fuori quieti appariscano, ma nel dentro ritengano dentate ruote che con perpetuo moto si raggirano e rodano. Sono come acque morticce delle paludi stagnanti, che a prima vista sembrano chete e cristalline, ma chi più da vicino le mira vi scorge nel seno un bulicame di schifosi vermini».

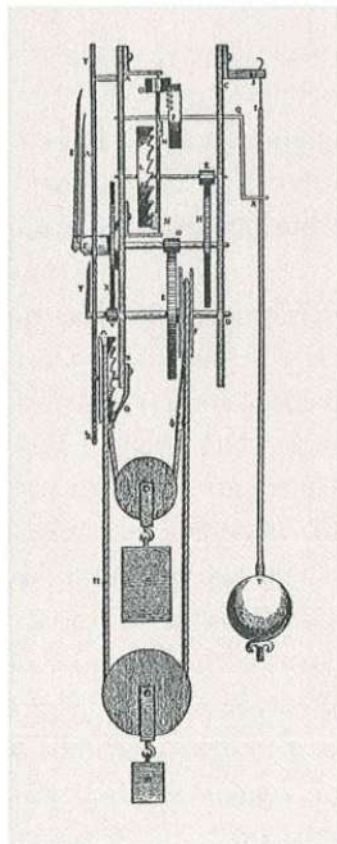
I segreti fermentano nello stomaco. E danno l'alitosi. Lo sapeva già Sancho Panza: «Non vorrei che a conservar troppo tempo questo segreto mi dovesse andar a male».

Il perfetto segretario è una invenzione letteraria, montata dalla trattatistica secentesca. Una escogitazione, nel 1561 suggerita in tipografia dall'indice di un libro; e alla fine del Seicento tornata

Movimento di orologio da tavolo rettangolare; Augsburg, fine del sec. XVI. Parigi, collezione privata



Christiaan Huygens, Movimento di orologio a pesi e pendolo, in Horologium oscillatorium, Van Vort, L'Aia 1673, tav. 25





Ritratto di Cristoforo
Clavio, sec. XVII;
incisione

a farsi indice, e decalogo (per metà di 'buone qualità' da acquisire e mantenere, per metà di 'imperfezioni' da evitare o dismettere), dentro il corpo alfabetico della parola segretario.

L'editore-tipografo Francesco Sansovino approntò nel 1561 la stampa del trattato *Il Principe* di Giovan Battista Nicolucci detto il Pigna. Vi aggiunse una 'Tavola delle cose notabili', e vi isolò una sezione analitica e tipologica sull'ufficiale di segreteria. Era già l'indice del primo *Secretario*, scritto dallo stesso Sansovino e pubblicato nel 1564. Ebbe così inizio la tradizione di manuali per la formazione del perfetto segretario: che folta attraversa il Seicento; e si sintetizzerà a inizio Settecento nell'acrostico ricapitolativo del *Segretario* del Nardi: Segretezza – Erudizione – Generalità – Riflessione – Eloquenza – Tardità – Ampiezza – Rigidezza – Ignoranza – Oscurità.

...VISIVA-TATTILE-ACUSTICA-OLFATTIVA...

Libri-oggetti da mettere in mostra

DI GIUSI BALDISSONE

Paolo Buzzi, *Pioggia nel pineto*
antidannunziana.
Parole in libertà, in
"L'Italia Futurista", n. 4,
 Firenze 1916

S IAMO noi, studiosi odierni, a inventare la definizione un po' classificatoria di poesia visiva, o verbo-visuale, nel momento in cui cerchiamo di realizzare una sorta di censimento, classificazione e mappa di un fenomeno che ha origini ellenistiche e sviluppi sorprendenti (e sfuggenti) ancora, più che mai, nel Duemila¹. I futuristi non hanno prodotto definizioni, né, a dire il vero, le hanno ricevute: si sono limitati a praticare, in un modo rimasto fondamentale anche per il futuro, quel territorio fluido della scrittura in cui la parola convive con l'immagine: una comunicazione verbale che cerca in qualche modo di 'farsi vedere', in senso grafico e pittorico, e una

comunicazione visiva che cerca di 'farsi leggere', in senso letterario.

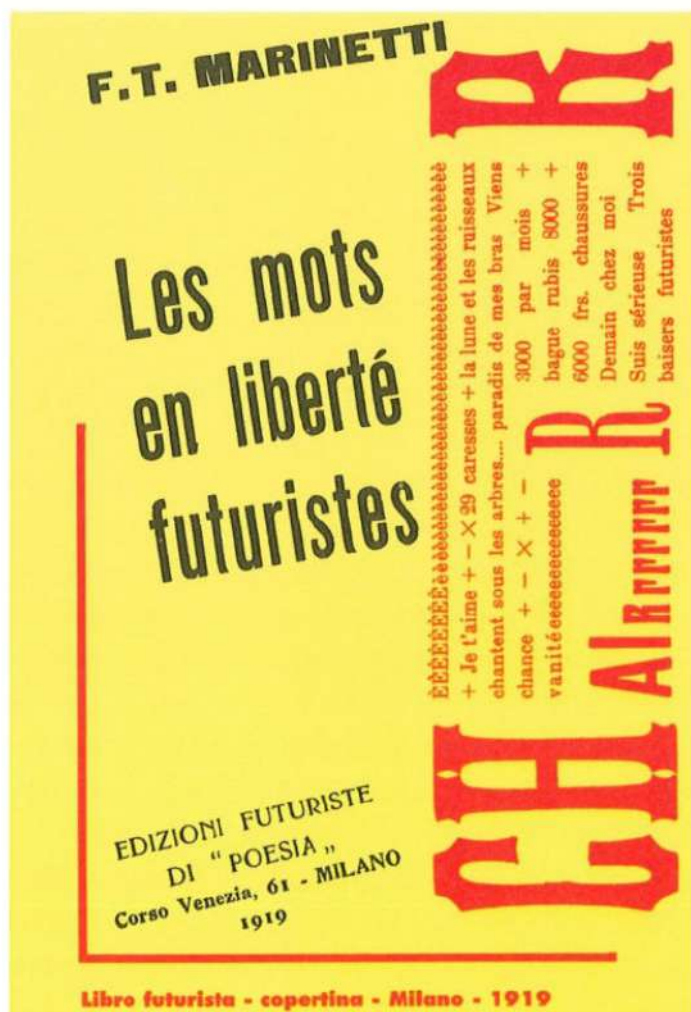
La velocità, assunta come modello, porta a compimento quel processo di scardinamento dei generi letterari e artistici, iniziato in Francia fin dalla seconda metà dell'Ottocento. Così l'abbandono della *mimesis* da una parte e l'esigenza, dall'altra, di attuare interferenze e simultaneità visive-tattili-acustiche-olfattive (ma spesso anche gustative, si pensi al *Manifesto della cucina futurista* di Marinetti e Fillia) porta a

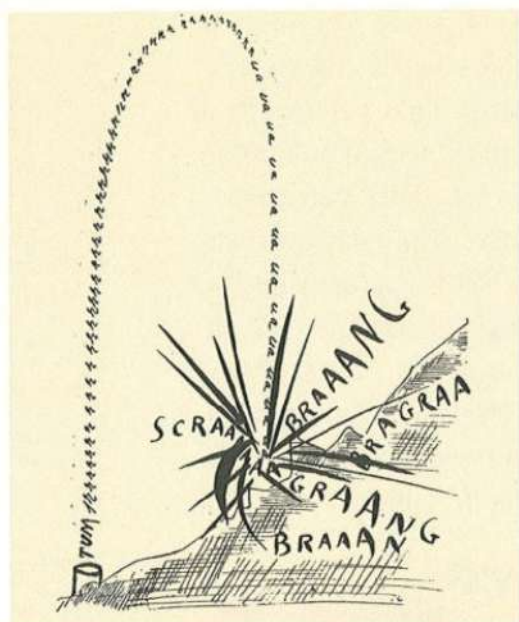


libertà, dell'aeropoesia e in genere di tutta la poesia visiva futurista: «L'analogia non è altro che l'amore profondo che collega le cose distanti, apparentemente diverse ed ostili. Solo per mezzo di analogie vastissime uno stile orchestrale, ad un tempo policromo, polifonico, e polimorfo, può abbracciare la vita della materia»³.

Le poesie visive dei futuristi certo non nascono dal nulla: una tradizione rimasta ai margini, poco visitata e poco riprodotta anche per difficoltà pratiche, porta fino a loro dagli alessandrini, dai cristiani tardoimperiali, dai barocchi, i *technopaegnia*, i *carmina figurata*, i calligrammi e le poesie 'in forma di'. Nel corso dei secoli, sono molti gli autori che si sono cimentati con queste forme espressive: una tipologia molto frequentata è quella dei labirinti di scrittura.

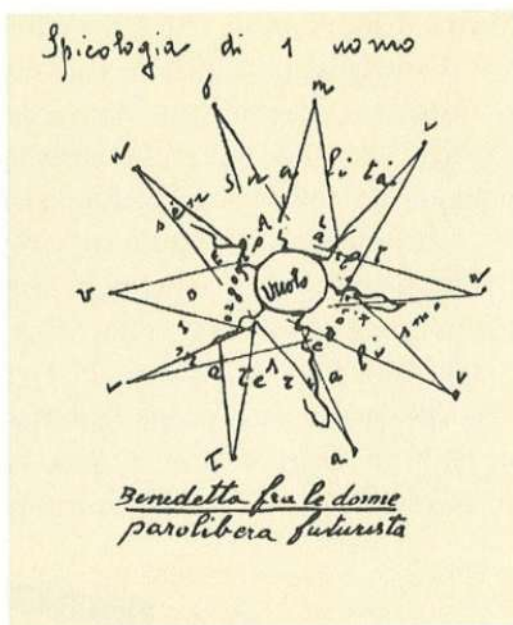
Filippo T. Marinetti,
*Les mots en liberté
futuristes*, Edizioni
futuriste di "Poesia",
Milano 1919: copertina.
Bologna, collezione
privata





Filippo T. Marinetti,
8 anime in una bomba,
Edizioni futuriste di
"Poesia", Milano 1919.
Bologna, collezione
privata

Benedetta Cappa
Marinetti, *Spicologia di
1 uomo*, in "Dinamo.
Rivista futurista", n. 1,
Roma 1919



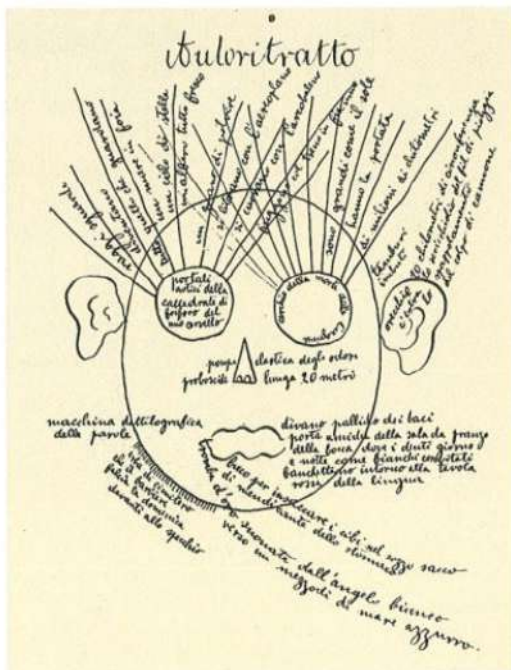
ra, in cui troviamo esempi autorevoli, come i disegni di Leonhard Wagner, monaco umanista di Augusta (1454-1552); Johann Neudorffer il Vecchio, di Norimberga (1497-1563), maestro di calligrafia; Urban Wyss, poeta svizzero morto nel 1561; Johann Georg Lipp, erudito di Luneburg (interessante e singolare un *Discorso labirintico in lode della stampa*, 1654); Johann Caspar Hiltensperger, poeta di Zurigo (1710-1754) ecc.⁴. Nel 1532 François Rabelais compose vari calligrammi, tra cui uno in forma di bottiglia, contenente un elogio al vino, che dovevano far parte del *Gargantua et Pantagruel* e che suscitarono polemiche e perplessità. Dal XV al XVII secolo abbondano gli esempi di 'sperimentazione' anche della scrittura manuale sovrapposta alla pagina; si può ben dire che da Teocrito a Marinetti, ad Apollinaire, passando attraverso tutte le sperimentazioni dei *mots dans la peinture*, un lungo paradosso di 'tradizione dell'avanguardia' ha trascinato i suoi ricchi materiali di ricerca, pronti per essere acquisiti e potenziati da quella prima avanguardia del Novecento, destinata a partorirne ancora tante altre. Marinetti, pronto a uccidere il chiaro di luna, a distruggere Venezia passatista e allagare i Musei Vaticani, ricicla a palinsesto tutto ciò che può divenire segno di luce contro le tenebre (compresa la *Commedia* dantesca, che vuole solo liberare dal «verminaio di glossatori» che ne

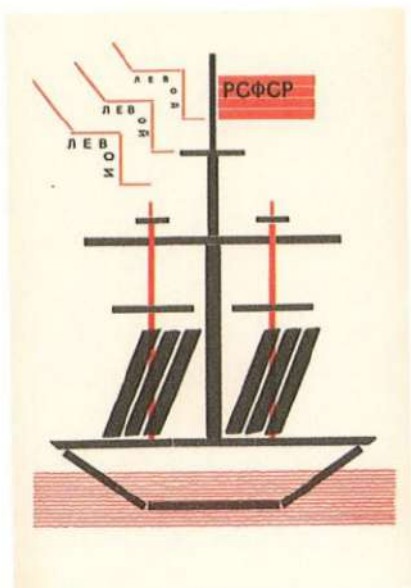
hanno soffocato la bellezza). Di un passato non passatista faranno tesoro tutti i poeti futuristi.

Molti di essi non riescono a far stampare come libri le loro raccolte, perché si presentano come oggetti così difficili e costosi da riprodurre che sarebbero più naturalmente destinati a essere messi in mostra. Le opere di Marinetti sono spesso declamatorie, ma il montaggio delle parole e la rivoluzione tipografica tentano addirittura di imitare il cinema, come realtà in movimento davanti agli occhi di un lettore-spettatore. Non manca, poi, una poesia 'concreta', incisa su latta o su fibre autarchiche derivate dalle proteine del latte, che stimola vista e tatto contemporaneamente, come i libri di Marinetti e di Bruno Munari⁵. Paolo Buzzi, dopo aver esordito nel Futurismo con *Aeroplani*, del 1909, pubblica, fra l'altro, *L'ellisse e la spirale* (film + parole in libertà), una sorta di romanzo fantascientifico scandito a metraggio, come una pellicola cinematografica, con finale di parole in libertà e libera tipografia, disegni analogici e cifre magiche di allusione esoterica. Importante, anche se poco conosciuta, la produzione visiva di Benedetta Cappa, moglie di Marinetti, autrice sia di originali opere pittoriche sui mezzi di comunicazione (*Sintesi delle comunicazioni terrestri*,

Guillaume Apollinaire,
L'horloge de demain,
in "391", s.d. Parigi,
Bibliothèque
Historique de la Ville
de Paris, Fonds
Apollinaire

Corrado Govoni,
Autoritratto,
in *Rarefazioni e parole
in libertà*, Edizioni
Futuriste di Poesia,
Milano 1915





1933; *aeree*, 1934; *marittime*, 1934), sia di poesie visive vere e proprie (*Spicologia di 1 uomo*, 1919)⁶.

Corrado Govoni nelle sue *Rarefazioni e parole in libertà* usa una grafia infantile e il disegno *naïf*, ironicamente destinati a costruire ritratti astratti, liriche visive di grande effetto, come quella del *Palombaro* o quella del *Mare*, tutta costruita con la lettera 'm' a varie dimensioni. Ardengo Soffici, cubofuturista di "Lacerba", in *BIF\$ZF+18 simultaneità e Chimismi lirici* (1915), propone poesie visive molto simili a calligrammi. Una miniera quasi inesauribile di oggetti-evento è ancora sepolta negli archivi pubblici e privati, a testimonianza della fertilità di un gruppo, sia pure suddiviso e variato negli anni.

Ma non meno fertile, e non meno represso da un'identica istanza restauratrice, sebbene di segno opposto, è il gruppo futurista russo. Majakovskij, Kamenskij, Brik, Larionov, la Goncharova, Malevič, senza dimenticare l'acmeista non-futurista Mandel'stam, hanno dato alla poesia visiva un apporto la cui importanza è ancora tutta da indagare, al di fuori sia delle poesie in scrittura lineare che delle opere pittoriche propriamente dette: basti pensare ai disegni di Majakovskij per *Mistero buffo* (1918).

saggi di ricerca sulla poesia visiva⁷. La questione di fondo è ancora quella della natura stessa della poesia visiva e dei rapporti tra arte e scrittura al suo interno: in relazione a questo, il punto sul futurismo è forse ancora parzialmente da fare, e certamente i documenti ancora da studiare rafforzeranno sempre più l'immagine di un movimento che ha consentito alla parola scritta di uscire dagli schemi, materializzandone le immagini, percorrendo a ritroso il processo di simbolizzazione che procede dalle cose alle parole, facendo agire queste ultime in simultaneità: da quella rivoluzione scaturisce tutta la ricerca novecentesca sulla poesia e sull'arte.

¹ Per una ricognizione globale del fenomeno cfr. almeno P. Garnier, *Spatialisme et poésie concrète*, Gallimard, Paris 1968; M.D. D'Ambrosio, *Bibliografia della poesia italiana d'avanguardia (visiva, visuale, concreta e fonetica)*, Bulzoni, Roma 1977; R. Barilli, *Parlare e scrivere*, La Nuova Foglio, Pollenza 1977; V. Accame, *Il segno poetico. Materiali e riferimenti per una storia della ricerca poetico-visuale e interdisciplinare*, Munt Press, Samedan-Milano 1977 e Zarathustra-Spirali, ivi, 1981; G. Pozzi, *La parola dipinta*, Adelphi, Milano 1981; Id., *Poesia per gioco*, Il Mulino, Bologna 1984; L. Pignotti, *Figure Scritture. Su certi segni delle arti e dei mass-media*, Campanotto, Udine 1987; M. Butor, *Les mots dans la peinture*, Skira, Genève 1969, trad. it. *Le parole nella pittura*, Arsenale Editrice, Venezia 1987; V.I. Stoichita, *L'instauration du tableau*, Klincksieck, Paris 1993, trad. it. *L'invenzione del quadro. Arte, ar-*

tefici e artifici nella pittura europea, Il Saggiatore, Milano 1998.

² "L'Italia futurista", Firenze, 4, 25 luglio 1916 (I), ora in P. Buzzi, *Futurismo. Scritti carteggi testimonianze*, a cura di M. Morini e G. Pignatari, tomo II, I Quaderni di Palazzo Sormani, Milano 1983, p. 228. Dello stesso anno 1916 è il calligramma *Il pleut*, di Apollinaire.

³ F.T. Marinetti, *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, in Id., *Teoria e invenzione futurista*, a cura di L. De Maria, Mondadori, Milano [1968] 1983, p. 48.

⁴ Cfr. H. Kern, *Labirinti*, Feltrinelli, Milano 1981.

⁵ Cfr. F.T. Marinetti, *Il poema del vestito di latte*, con disegni di B. Munari, Esperia, Milano 1937; B. Munari, *Libro illeggibile*, [Milano 1948] Galleria dell'Obelisco, Roma 1966; *Libro illeggibile N.Y. 1*, Laterza, Roma-Bari 1968. Sui futuristi italiani e il loro rapporto con la poesia visiva, cfr. M. Calvesi, *Le due*

avanguardie. Dal futurismo alla pop-art, Lerici, Milano 1966; L. Caruso - S.M. Martini, *Tavole parolibere futuriste*, 2 voll., Liguori, Napoli 1974-1977; G. Viazzi, *I poeti del futurismo 1909-1944*, Longanesi, Milano 1978; M. Calvesi - C. Salaris - G. Agnese, *Marinetti e il Futurismo*, De Luca, Roma 1994; Aa. Vv., *Edizioni elettriche. La rivoluzione editoriale e tipografica del Futurismo*, De Luca, Roma 1995.

⁶ M. Bentivoglio - F. Zoccoli, *The Women Artists of Italian Futurism*, Midmarch Arts Press, New York 1977; C. Salaris, *Le futuriste. Donne e letteratura d'avanguardia in Italia (1909-1944)*, Edizioni delle donne, Milano 1982; A.M. Ruta (a cura di), *Benedetta, Electa*, Napoli 1998; F. Zoccoli, *Benedetta Cappa Marinetti. L'incantesimo della luce*, Selene, Milano 2000.

⁷ Aa. Vv., *Alfabeto in sogno. Dal carne figurato alla poesia concreta*, Mazzotta, Milano 2002.

LA STORIA NON È FINITA

Poesia visiva nei gruppi ed esperimenti del secondo Novecento

DI SERGIO PAUTASSO E GUIDO A. PAUTASSO

La più sintetica e perentoria definizione della poesia visiva la dobbiamo ad un poeta belga, Paul de Vree. Essa recita: «La *poesia visiva* est la langue de notre époque. Elle comprend les notions visuel-vision. La vision englobe l'imagination – je rappelle à l'imagination au pouvoir de l'année 1968 – et la vue du poète sur le monde»¹.

Al di là dell'oltranza affermativa, e anche della presunzione, le parole di De Vree contribuiscono a mettere a fuoco uno degli aspetti più significativi della poesia italiana nel secondo Novecento, che è rappresentato proprio dalla variegata esperienza della cosiddetta 'poesia visiva'. Adottiamo questa etichetta onnicomprensiva, coniata da Eugenio Miccini e Lamberto Pignotti nel 1963, al momento della fondazione a Firenze del Gruppo 70²: in realtà, un agglomerato di personalità e di gruppi ideologicamente differen-

Nanni Balestrini,
Per una soluzione,
in "Arte e Poesia",
nn. 11-14, De Luca,
Roma, gennaio-
dicembre 1971



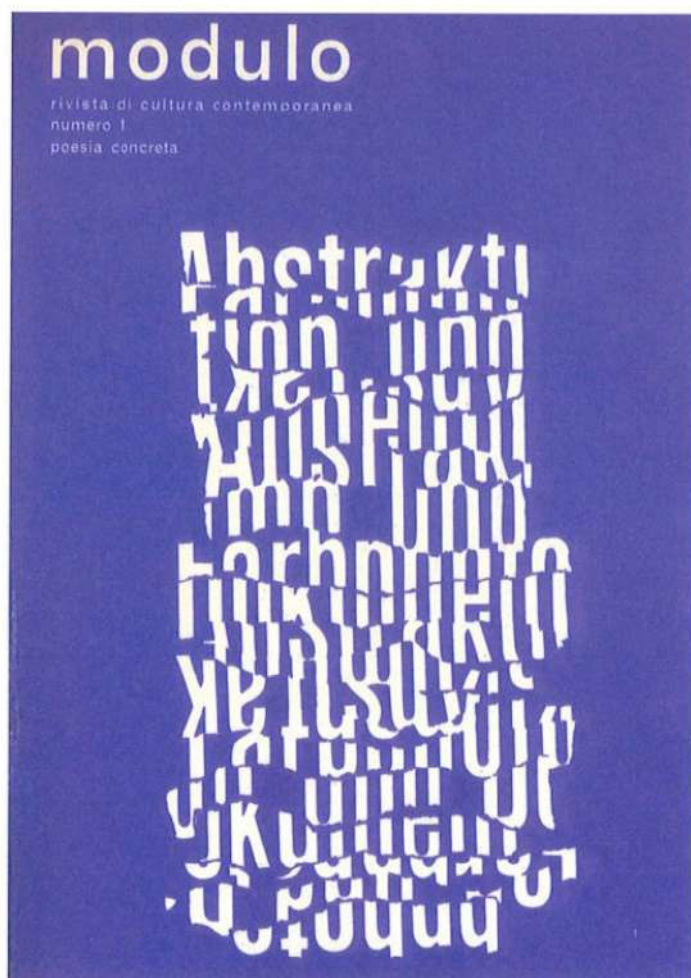


ziati, ed anche sotto i profili formali e tecnici. Si passa dalla poesia visiva alla poesia concreta alla poesia simbiotica alla poesia tecnologica alla poesia totale alla poesia visuale, tutte, però, riconducibili, a nostro modo di vedere, all'espressione avanzata da Vincenzo Accame: «ricerca poetico-visuale»³.

Il manifestarsi della poesia visiva avviene nel corso degli anni Sessanta, in concomitanza con l'esplosione della neoavanguardia e l'affermazione come regime culturale del Gruppo 63. Sin dalle prime sortite, essa si contrappose, ovviamente, ad una letteratura ufficiale, «distratta su quanto accadeva nella società e, *pour cause*, nel mondo delle comunicazioni» che «si trastullava con un linguaggio ormai logorato e inefficace a 'parlare', appunto, del mondo»; ma prese anche le distanze dalla poetica neoavanguardistica: mentre quest'ultima, come ebbe a sostenere Miccini, nel citato *La poesia visiva*, «predicava e praticava una regressione, un'illeggibilità, un atomismo linguistico invecchiato e 'neutrale'», la poesia visiva affermava, anche con forza polemica, l'indipendenza del proprio rapporto con la parola intesa come segno e usata in maniera autonoma o all'interno di materiali tipici della comunicazione di massa (per lo più giornali, fotografie, manifesti) con la tecnica del *collage*. Rispetto alla coeva costellazione dei poeti 'novissimi', la poesia visiva se ne distanziava soprattutto per la diversa impostazione di una ricerca indirizzata ad estendere nello spazio, della pagina o altro, le

potenzialità linguistiche e semantiche della parola al di là del significato e per sfruttarne la ricchezza allusiva anche in senso figurale. Ma sempre tenendo presente, dichiarava ancora Accame, che il «problema della poesia per noi rimane uno solo, e l'appartenenza o meno alla poesia di un fatto creativo non dipende certo dalla visualità o dalla verbalizzazione»⁴.

Con questa precisazione riguardante la fisionomia attuale della poesia visiva, tagliamo subito anche i ponti di una sua possibile continuità, che è stata spesso evocata dalla critica, con gli antecedenti delle parole in libertà degli anni ruggenti futuristi, i *calligrammes* di Guillaume Apollinaire, le esercitazioni dadaiste e surrealiste, i *collages* di Kurt Schwitters, l'opera di Marcel Duchamp; come non paiono entrare in gioco neppure alcuni protagonisti del



Modulo. Numero unico sulla poesia concreta, a cura di Arrigo Lora-Totino, n. 1, Silva Editore, Genova 1966: copertina

tardo futurismo come Bruno Munari o Carlo Belloli, sebbene il loro lavoro sulle parole in rapporto alle immagini risulti, specie quello di Belloli, alquanto intrigante proprio in senso visivo. Sono incunaboli, e perciò devono essere riconosciuti come tali, ma poiché spesso sono anche ingombranti, vanno rapportati prospetticamente e con un'ottica meno esclusiva di una comunicazione interna: «affrontare assiologicamente le differenze», sostiene Luigi Ballerini, prendendo le misure per farle risaltare, e poi sottolineare il carattere alternativo, da guerriglia semiologica, della scrittura visuale (inglobandovi pure la sperimentazione musicale di Giuseppe Chiari) rispetto all'ufficialità, anche dell'avanguardia, e nello stesso tempo indicandone i limiti, senza risparmiare critiche laddove la visualità è un alibi, una maniera per nascondere l'impotenza espressiva⁵.

La divisione di campo, per quanto netta, non intende tuttavia escludere la probabile esistenza di interazioni fra poesia visiva e neoavanguardia: taluni poeti 'visivi' come Emilio Isgrò, Miccini, Pignotti hanno bordeggiato il Gruppo 63; il 'novissimo' Nanni Balestrini ha fatto poesia visiva e nel 1962 ha sperimentato con *Tape Mark I* una combinazione poetica con l'uso del computer⁶. Né, tanto meno, questa divisione intende negare il riverberarsi nel tempo di influenze e suggestioni storiche sull'insieme del frastagliato panorama della poesia visiva; d'altronde, come sarebbe mai possibile ignorare la sequenza dei precedenti acclarata dagli approfondimenti delle indagini critiche? Ma sempre di precedenti si tratta, e perciò storicamente differenti.

La distinzione, in effetti, mira ad uno scopo diverso. In primo luogo a sottolineare che, se influenze si sono avute, queste hanno agito soprattutto in situazioni specifiche, come ha dimostrato Ballerini, ma più spesso dall'esterno, al limite, come punto di riferimento con cui fare i conti, ma non da seguire; e poi a porre in evidenza un altro aspetto, e cioè la diversità d'inten-

Adriano Spatola,
Zeroglifico, Sampietro
Editore, Bologna 1966;
volume a fogli sciolti,
32 x 22 cm. Bologna,
collezione privata



ti che esiste, per esempio, fra l'interpretazione ancora in chiave di poetica e di senso dei miti della modernità nella poetica marinettiana: la macchina, la velocità, il futuro, e la ricerca fattuale, 'concreta', secondo il lessico del filosofo tedesco Max Bense, che si riscontra negli esercizi di scrittura visuale; qui la ricerca è tesa a spostare il baricentro della parola dal significato al significante, come acutamente è stato sostenuto in più occasioni da Renato Barilli⁸.



La poesia visiva nel suo complesso è perciò storicamente inquadrabile in un periodo definito del secondo Novecento, quello degli anni Sessanta e Settanta, e, pur con il suo insieme di entusiasmi e illusioni, di originalità e velleità, si presenta con una sua propria fisionomia, autonoma rispetto al discorso sia delle avanguardie storiche sia della neoavanguardia.

Lamberto Pignotti,
Help!, in "Poeta
politico", *Opere dal
1945 al 1977*, Galleria
d'Arte La Bussola,
Torino 1977

I prodromi cominciano a delinearsi negli anni Cinquanta, allora caratterizzati dall'aspra contesa fra postermetici e neorealisti per la *leadership* poetica lasciata vacante dall'ermetismo. Senza richiamarci ad una lezione che rimane inalterata, indiscussa, riconosciuta, quella che poteva derivare dal lavoro portato avanti in maniera isolata da un maestro segreto come Emilio Villa, in quel periodo comunque erano già stati avviati esempi di poesia d'avanguardia e sperimentale sia nel campo visivo⁹ sia a indirizzo verbale¹⁰; ma è proprio a quella particolare temperie degli anni fra Sessanta e Settanta, stando anche a quanto confessa Accame¹¹, che dobbiamo riportarci per trovare le testimonianze di un autentico fervore di attività pubblicistiche e di manifestazioni pubbliche, e acquisire i testi e i documenti che possono far valutare la portata della dimensione culturale raggiunta dal dibattito attorno alle peculiarità della visualità poetica.

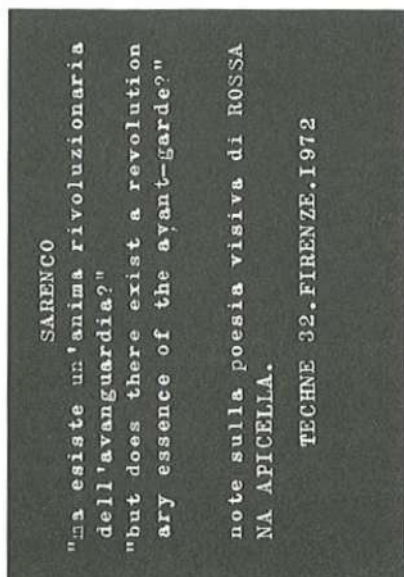
L'aspetto problematico più evidente della poesia visiva è dato dal rapporto che in essa si instaura fra la parola e l'immagine che da essa ne deriva, con il rinvio rispettivamente al significante e al significato. In senso retorico, e richiamando l'oraziano *ut pictura poesis*, la poesia dovrebbe riprodurre idee e pensieri, disporli

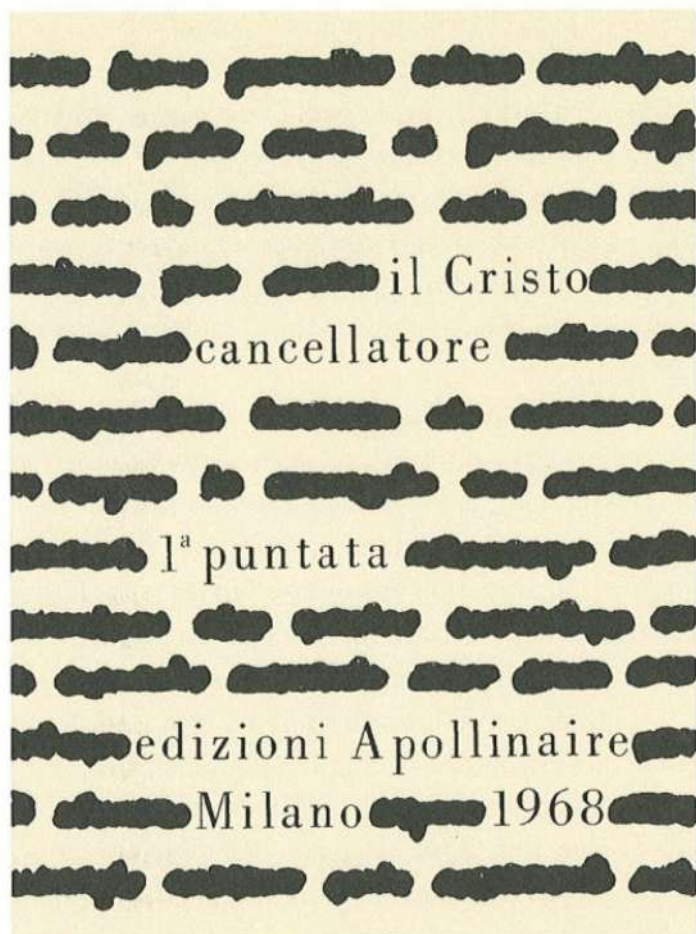
formalmente e ravvivarli con il linguaggio figurato. Un rapporto, dunque, che in apparenza sembrerebbe essere del tutto lineare e garantito dalla valenza espressiva di entrambe, ben distinte anche dal punto di vista della realizzazione tecnica (scrittura e rappresentazione figurale e visiva). Invece è un rapporto ambiguo che, in realtà, si è andato complicando con il tempo, da quando il poeta ha cominciato a proporre le sue immagini all'immaginazione visiva, secondo un'idea di Ezra Pound, e che attualmente rivela una sua articolata complessità perché il processo combinatorio mette in crisi l'equilibrio. Non tanto per indebite invasioni di campo da parte di scrittori e artisti, quanto per reciproche integrazioni interdisciplinari che hanno dato vita a generi espressivi diversi rispetto ai canoni retorici tradizionali.

Il problema non va infatti considerato da un punto di vista meramente espositivo come, ad esempio, rilevare statisticamente la presenza della parola nell'immenso dominio artistico, sia pure per trarne riflessioni estetiche, come ha fatto Michel Butor con *Les mots dans la peinture* (Skira, Ginevra 1969); né, all'opposto, andare a reperire nei testi letterari descrizioni di opere d'arte (viene subito in mente Elstir nella *Recherche proustiana*); bensì di entrare nella dinamica di un particolare processo creativo che vediamo essersi storicamente manifestato soprattutto nei periodi in cui le

Michele Perfetti, *Oggi jet. Poesie visive 1969-1971*, o.met. in, Taranto 1973: copertina

Sarenco, "ma esiste un'anima rivoluzionaria dell'avanguardia?". *Note sulla poesia visiva di Rossana Apicella*, Edizioni Tecne, n. 32, Firenze 1972: copertina





certezze intellettuali sono entrate in crisi. Non a caso la memoria della poesia visiva non è affidata a testi capitali e individuabili, bensì alla serialità di interventi, dichiarazioni, manifesti, cataloghi, riviste di poca ma intensa durata, il tutto prodotto da un continuo e vivace dibattito dialettico fra le varie posizioni.

Una spia indicativa di questa condizione è offerta dal fatto che i testi di riferimento hanno, per la maggior parte, l'impianto di catalogo, come appare dalla bibliografia. E non potrebbe essere altrimenti, dato che la poesia visiva è, per la sua stessa costituzione, da osservare e da leggere nello stesso tempo. L'autore la realizza con un prodotto che risponde alla concezione convenzionale di libro, ma un altro luogo dell'espressione è quello della mostra, dell'esposizione dei propri elaborati in una galleria d'arte. Si mescolano le carte. Luciano Ori è stato esplicito, provocatorio, e retorico

con il ricorso all'armamentario tipografico: «La poesia visiva non è 'pittura da leggere e poesia da guardare' – non è 'nuova poesia' – non è 'scrittura': la poesia visiva è un nuovo **genere**, [...] la poesia visiva è un **nuovo mezzo di produzione**»¹². Non c'è nulla di scandaloso in questo scambio interdisciplinare delle parti in commedia. La fruizione di una composizione poetica visiva, non usiamo volutamente il termine 'testo', implica da parte del fruitore un atteggiamento che è lettura e visione assieme, in altre parole: partecipazione.

Consideriamola pure come un fenomeno, però, per un corretto approccio al problema, occorre anche tenere conto delle fasi e dei luoghi attraverso i quali la poesia visiva è passata. Ora, questo fenomeno è certamente un prodotto della dinamica neoavanguardistica degli anni Sessanta e Settanta, ma le spinte sperimentali che ne sono derivate hanno portato a manifestazioni espressive differenziate che, pertanto, esigono un'attenzione adeguata.

Poesia visiva è, come abbiamo detto subito, una denominazione onnicomprensiva e di percezione immediata, eppure generica. Sotto questa formula confluiscono infatti esperienze diverse, per quanto tutte contrassegnate dall'esigenza comune di superare le colonne d'Ercole dei limiti retorici verbali. Intendiamoci, non è soltanto questione di attribuire una corretta definizione terminologica a questi momenti creativi, quanto di individuarne le peculiarità specifiche che portano a quella che è poi stata chiamata 'nuova scrittura' e che ancora riflette quel tanto di individuale che caratterizza l'universo della poesia visiva, secondo la visione di Vittorio Fagone: «Il campo della nuova scrittura non ha un orientamento univoco, non ha periferia né centro: è topologicamente rappresentabile come un luogo costituito da una serie di punti-confine, di punti-limite. [...] La nuova scrittura si può anche considerare un campo attivato da contrastanti o sinergiche tensioni»¹³.

I tragitti che segnano il percorso della poesia visiva sono quelli della poesia concreta, della poesia tecnologica, della poesia simbiotica, della poesia visiva propriamente detta, che, tuttavia, si intersecano e si divaricano, moltiplicando la serie delle esperienze. Ma ognuno di questi momenti si caratterizza in prima istanza per



gli apporti individuali, oltre che per una sua ideologia culturale che, a sua volta, si traduce in realizzazioni tecniche ed espressive che le sono proprie.

Prendiamo la poesia concreta. L'intuizione originaria è in un passaggio 'estetico' di Bense che Arrigo Lora-Totino ha proposto in "Modulo", rivista che ha pubblicato un solo numero nel marzo 1966 dedicato alla poesia concreta: «Si tratta di una poesia che non riproduce il senso semantico ed il senso estetico dei suoi elementi, ad esempio le parole, con la consueta formazione di contesti ordinati linearmente e grammaticalmente, ma gioca su nessi visivi e nessi di superficie». Le parole di Bense indicano chiaramente come il campo di applicazione della poesia concreta sia dato dalle lettere dell'alfabeto e ne esalta l'estensibilità grafica sul piano compositivo. Per quanto vasta possa essere la gamma degli interventi a disposizione del poeta, chiamato ormai 'operatore', il limite del grafismo resta determinante e, semmai, può far pensare ad uno scarto verso l'op art.

A ripercorrere oggi quei materiali, stupisce che nell'antologia di "Modulo" non compaia Adriano Spatola, che proprio in quello stesso anno pubblicava *Zeroglyphico* (Sampietro, Bologna 1966).

Roberto Sanesi,
Europe, in "Estra", 2,
n. 5, Milano, ottobre-
gennaio 1982

Stelio Maria Martini,
Schemi, Edizioni
di Documento Sud,
Napoli 1962. Napoli,
collezione privata

È, forse, il maggiore scrittore (per lui usiamo ancora questo termine) 'concreto' italiano, che nel volume *Verso la poesia totale* (Rumma, Salerno 1969) ha appunto teorizzato un concetto di 'poesia totale', dove il concetto di totalità esclude ogni limite alle possibilità espressive.

Lamberto Pignotti, il teorico della poesia tecnologica, ha marcato sin dall'inizio le distanze con la poesia concreta non accettandone il limite grafico, e si è battuto per conquistare all'espressione nuove zone di operatività e nuovi materiali con cui combinare la parola. Pure lui ha fatto ricorso a Bense e alla sua formulazione di 'stile tecnologico', derivante da quei linguaggi che rientrano nell'area della tecnologia, e perciò quasi tutti, e che può quindi essere riconosciuto in «quelle opere letterarie in cui è riscontrabile il trapianto e la manipolazione di elementi linguistici tecnologici»¹⁴.

La poesia tecnologica è nata all'interno del fiorentino Gruppo 70, di cui facevano parte Miccini, Ori, Lucia Marcucci, con l'apporto esterno di Michele Perfetti. Sarenco si caratterizza tecnicamente per la fusione di parole e immagini, ma la sua finalità è dichiaratamente politica, di critica culturale al sistema della società di massa, che oggi va sotto il nome di globalizzazione, attraverso una nuova nozione di poesia. In questo senso la politicizzazione dell'ottica tecnologica ha spostato l'operatività del gruppo verso l'area dell'Internazionale situazionista, e pensiamo al lavoro di Gianni Emilio Simonetti; la critica alla società spettacolo di Guy Debord favoriva le operazioni più arrischiate come il ricorso a materiali tecnologici: fotografie, lacerti di stampa quotidiana, immagini decontestualizzate per determinare situazioni espressive improbabili. Una visività scritturale così a oltranza interveniva sul dato reale e lo contestava esteticamente. Ricombinando gli alfabeti, riunendo parola-pittura-comunicazione, la parola spiegava l'immagine, e insieme diventavano simbolo che distorceva, soververtiva la vecchia concezione aristocratica dell'arte.

La definizione di poesia simbiotica è dovuta a Carrega, altro protagonista di questa avventura espressiva. Partito dalla collaborazione ad "Ana etcetera", ha poi animato a Milano i quaderni-rivi-



Carlo Belloi, *Solo nel sole*, Basilea 1964.
Firenze, collezione privata

sta “Tool” e organizzato il laboratorio Mercato del Sale, crocevia all’insegna di Duchamp, dove è transitato il meglio della poesia visiva italiana e di tutto il mondo. Il concetto simbiotico di Carrega si fonda sul rifiuto dell’opposizione dei termini: la simbiosi attraverso la scrittura è la realizzazione dell’espressione. In questo processo creativo *in progress* la parola entra in contatto con gli elementi esterni, di qualsiasi natura; il rapporto che si stabilisce rende il discorso simbiotico, ma finisce anche per alterare la logica sintattica, che va ricostruita: nell’intera sequenza del procedimento, la posizione dominante della parola non viene mai intaccata.

La poesia visiva in senso più lato è quella che, meno vincolata da approcci ideologici o tecnici, ha esaltato al massimo grado la versatilità dell’autore alle prese con parole e immagini. Non c’è gruppo, ci sono artisti: Vincenzo Agnetti, Isgrò, Mario Diacono, Luciano Caruso, Corrado Costa, Magdalo Mussio, Roberto Sanesi, i più felici e i più problematici.

Resta ancora da dire che la poesia visiva, di cui stiamo parlando sempre al plurale, in realtà si è affermata per forza di individualità operative. I centri di produzione della ricerca poetico-vi-

suale sono stati Genova, Firenze, Napoli, ma a condurre il gioco sono state alcune personalità: gli Oberto e i Carrega a Genova; Miccini e Pignotti a Firenze; Caruso e Stelio Maria Martini a Napoli. Milano ha avuto più una funzione aggregante che produttiva: è vero che qui troviamo Accame, Carrega (transfuga da Genova), Isgrò, Agnetti, ma è stata importante la rete di relazioni che si è stabilita con la Galleria Santandrea e il Centro culturale d'arte di Gianfranco Bellora, la Galleria Blu, il Mercato del Sale animato da Carrega, le iniziative di Enrico Gabbriellini Scalini con la rivista "Estra". Senza dimenticare che Arrigo Lora-Totino, da Torino, ha fatto da apripista alla poesia concreta. Anche questo uscire fuori dal circuito esclusivo della comunicazione letteraria gestito dalle case editrici e rappresentato dal tradizionale prodotto libro, si è rivelato col tempo un fattore positivo.

¹ Cfr. il catalogo della mostra milanese organizzata nel 1979 alla Rotonda di via Besana da Flavio Caroli e Luciano Caramel, *Testuale. Le parole e le immagini*, Mazzotta, Milano 1979, p. 226.

² *La poesia visiva*, in *Parola immagine*. Catalogo della mostra organizzata in occasione del XVI Premio Nazionale Arti Visive Città di Gallarate, 1991, p. 22.

³ V. Accame, *Il segno poetico*, Munt Press, Samedan 1977; nuova ed. Edizioni d'Arte Zarustra-Spirali Edizioni, Milano 1981, p. 10. L'espressione di Accame sembra oggi, e a distanza di tempo, più efficace e pertinente a rappresentare la complessità di un fenomeno espressivo che ha portato, secondo Luciano Caramel, ad una «identità verbosivuale della parola» (*Testuale. Le parole e le immagini*, cit., p. 44).

⁴ V. Accame, *Il segno poetico*, cit., p. 7.
⁵ Cfr. L. Ballerini, *La piramide capovolta*, Marsilio, Venezia 1975, p. 57; il volume riprende il catalogo della mostra *Scrittura visuale in Italia 1912-1973* organizzata alla Galleria

Civica d'Arte moderna di Torino nel 1973.

⁶ Cfr. *Almanacco Letterario Bompiani* 1962, a cura di Sergio Morando, Bompiani, Milano 1961, pp. 145-151.

⁷ Tra gli studi più recenti, ricordiamo per tutti *La parola dipinta* di Giovanni Pozzi, Adelphi, Milano 1981; a cui accostiamo *Alfabeta in Sogno. Dal carne figurato alla poesia concreta*, a cura di Claudio Parmigiani, Mazzotta, catalogo della mostra di Reggio Emilia, gennaio-marzo 2002.

⁸ Cfr. R. Barilli, *Parlare e scrivere*, Altro/La Nuova Foglio Editrice, Pollenza-Macerata 1977; *Viaggio al termine della parola*, Feltrinelli, Milano 1981. Per quanto anch'essa originata dall'incipiente tecnologia, la visione del mondo che ispirava la poetica futurista, con i suoi oggetti meccanici proiettati in un futuro deprivato del chiaro di luna, aveva un senso ben diverso rispetto all'ideologia che sostiene la poesia tecnologica, punta avanzata ed estrema della poesia visiva, teorizzata da

Pignotti: «Lo stile tecnologico non è un'operazione endopoetica ma ha la sua ragion d'essere nel fatto di scaturire da un ambiente tecnologizzato» (*La poesia tecnologica*, in *Istruzioni per l'uso degli ultimi modelli di poesia*, Lerici Editore, Roma 1968, p. 72).

⁹ Per esempio dal gruppo genovese animato da Martino e Anna Oberto con "Ana eccetera", poi dal n. 5 "Ana eccetera", che coincide con la cooptazione di Ugo Carrega.

¹⁰ "il verri" di Luciano Anceschi, culla dei 'novissimi', non dimentichiamoci che inizia nel 1956.

¹¹ Cfr. V. Accame, *Poesia, scrittura, comunicazione*, in *Quale segno. Arte scrittura comunicazione*, Archivio di Nuova Scrittura, Milano 1993, p. 13.

¹² In *Raccolta italiana di nuova scrittura*, Il Mercato del Sale, Milano 1977, p. 88.

¹³ V. Fagone, *Contro verso*, in *Raccolta italiana di nuova scrittura*, cit., pp. 4 s.

¹⁴ L. Pignotti, *La poesia tecnologica*, in *Istruzioni per l'uso dei nuovi modelli di poesia*, cit., p. 72.

- Aa. Vv., *Almanacco Letterario Bompiani* 1962, a cura di Sergio Morando, Bompiani, Milano 1961.
- Aa. Vv., *Poesia concreta*, "Modulo, Rivista di cultura contemporanea", n. 1, Genova, marzo 1966.
- Aa. Vv., *Geiger/4. Antologia sperimentale*, a cura di Adriano Spatola, Edizioni Geiger, Torino 1970.
- Aa. Vv., *Proletariato e dittatura della poesia*, a cura di Emilio Isgrò, Studio Santandrea, Milano 1971.
- Aa. Vv., *Raccolta italiana di nuova scrittura*, "Prefazione" di Vittorio Fagone, Il Mercato del Sale, Milano 1977.
- Aa. Vv., *Fine delle avanguardie?*, "I problemi di Ulisse", anno XXXII, vol. XIV, fasc. LXXXV, Sansoni, Firenze, maggio 1978.
- Aa. Vv., *La poesia visiva (1963-1979)*, a cura di Luciano Ori, Vallecchi, Firenze 1980.
- Aa. Vv., *Il colpo di glottide. La poesia come fisicità e materia*, a cura di Luciano Caruso, Vallecchi, Firenze 1980.
- Aa. Vv., *L'impassibile naufrago. Le riviste sperimentali a Napoli negli anni '60 e '70*, a cura di Stelio Maria Martini, Guida Editori, Napoli 1986.
- Aa. Vv., *SegnoePoesia*, Centro culturale d'arte Bellora, Lecco 1987.
- Aa. Vv., *Poesia Visiva 1963-1988. 5 maestri. Ugo Carrega, Stelio Maria Martini, Eugenio Miccini, Lamberto Pignotti, Sarenco*, Edizioni Cooperativa "La Favorita", Henry Veyrier, Parigi 1988.
- Aa. Vv., *La Poesia Visiva, un percorso internazionale 1963-1968*, Opuslibri, Firenze 1990.
- Aa. Vv., *Parola Immagine per l'aggiornamento di un museo*, XVI Premio Nazionale Città di Gallarate, Gallarate 1991.
- Aa. Vv., *Alfabeto in Sogno. Dal carne figurato alla poesia concreta*, a cura di Claudio Parmiggiani, Mazzotta, Milano 2002.
- Vincenzo Accame, *Il segno poetico. Materiali e riferimenti per una storia della ricerca poetico-visuale e interdisciplinare*, Munt Press, Samedan 1977; nuova ed. Edizioni d'Arte Zarathustra-Spirali Edizioni, Milano 1981.
- Vincenzo Accame, *Quale segno. Arte, scrittura, comunicazione*, Archivio di Nuova Scrittura, Milano 1993.
- Luigi Ballerini, *La piramide capovolta*, Marsilio, Venezia 1975.
- Renato Barilli, *Parlare e scrivere*, Altro/La Nuova Foglio Editrice, Pollenza-Macerata 1977.
- Id., *Viaggio al termine della parola. La ricerca interverbale*, Feltrinelli, Milano 1981.
- Michel Butor, *Les mots dans la peinture*, Skira, Ginevra 1969, trad. it. *La parola nella pittura*, Arsenale Editrice, Venezia 1987.
- Flavio Caroli, *Parola-Immagine. Per un'antropologia dell'immaginario: l'arte della cecità*, Fabbri Editori, Milano 1979.
- Flavio Caroli-Luciano Caramel, *Testuale. Le parole e le immagini*, Mazzotta, Milano 1979.
- Eugenio Miccini, *Poesia e/o poesia. Situazione della poesia visiva italiana*, Edizioni Sarmic, Brescia-Firenze 1972.
- Lamberto Pignotti, *Istruzioni per l'uso dei nuovi modelli di poesia*, Lerici Editore, Roma 1968.
- Id., *Generi e figure della scrittura verbo-visiva in atto* (con antologia), "La battana", n. 62, Fiume, dicembre 1981.
- Adriano Spatola - Arrigo Lora-Totino, *Situazione della poesia concreta*, "La battana", n. 12, Fiume, giugno 1967.

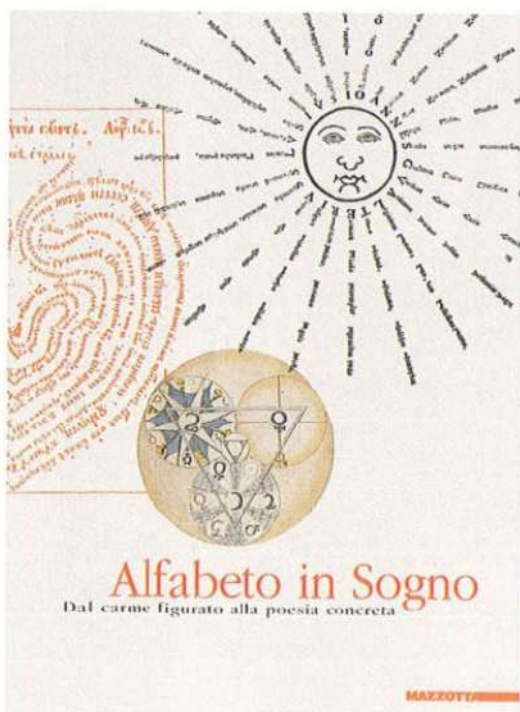
UN'ESPERIENZA PERCETTIVA GLOBALE

*La comune tensione di parola e immagine
per comprendere la realtà del mondo*

DI MAURIZIO VITTA

NEL catalogo della mostra "Alfabeto in sogno. Dal carne figurato alla poesia concreta" (gennaio-marzo 2002), curato da Claudio Parmiggiani e corredato da saggi di vari specialisti, le immagini, che nelle sale dei Chiostri di San Domenico a Reggio Emilia si proponevano come puri reperti ordinati in una tassonomia spaziale che le recuperava nella loro originaria concretezza ma le isolava in un'algida unicità, ritrovano di colpo la funzione loro af-

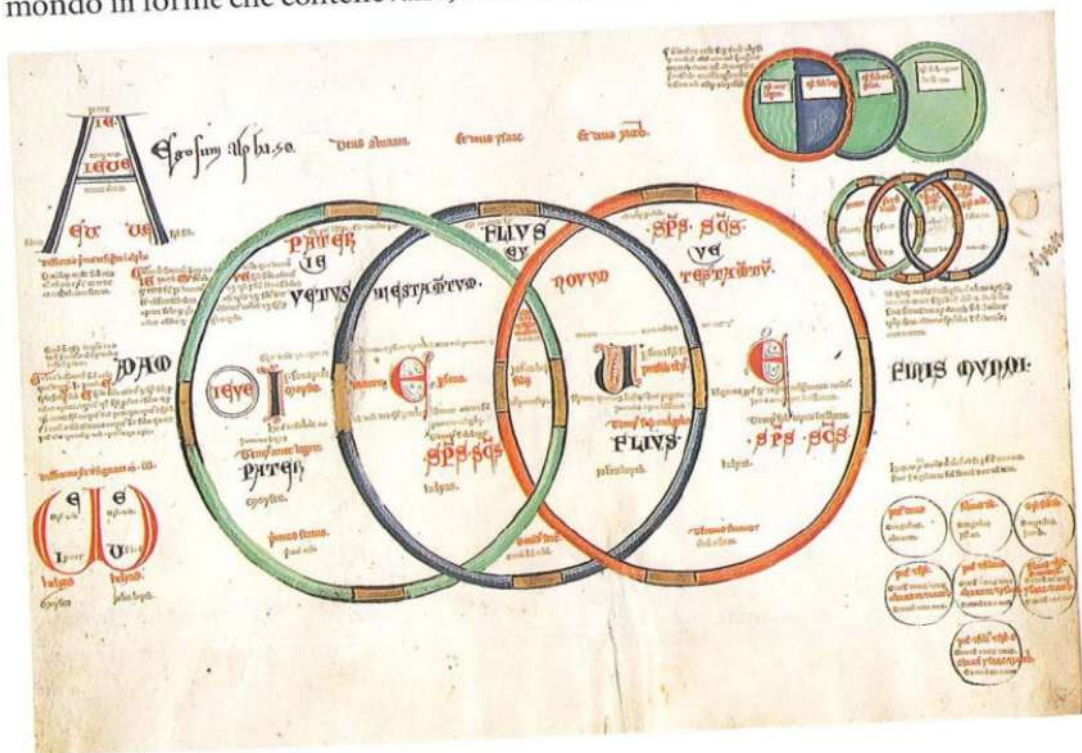
fidata da un sapere antico: quella di imbastire con la parola un dialogo serrato, un confronto alla pari, un duello la cui posta in gioco è sempre stata la conoscenza, e il terreno di sfida la pagina del libro. Solo nella forma del libro, infatti, le immagini hanno potuto fin dall'inizio competere con la parola nella comprensione della realtà del mondo, in una comune tensione verso il disvelamento di una verità riottosa e sfuggente, sulla quale tuttora, per molti aspetti, si fonda la nostra stessa cultura. Di questa tensione è possibile tracciare una storia, che nella sua continuità offre un panorama cangiante, puntualmente disegnato dall'esposi-

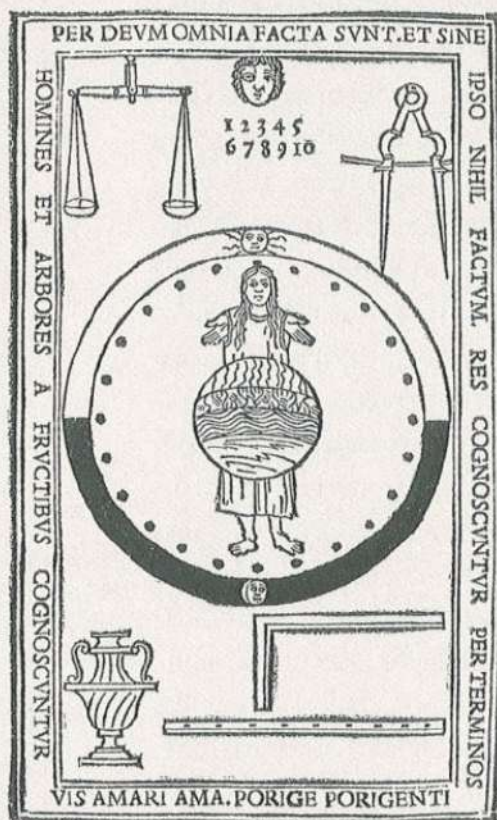


zione e dal suo catalogo nelle sue diversità e nei suoi sviluppi.

L'identità di disegno e scrittura, sancita dall'antico *gráphein* che li comprendeva entrambi, fu assunta nella tarda età classica e nel Medio Evo come fondamento di un sapere che mirava al cuore delle cose, nella convinzione che ciascuna di esse rinviasse a una realtà ancora più vera, celata nell'ombra delle apparenze. All'origine di questa convinzione si situano ovviamente le dottrine di Plotino e il modello ermeneutico che lo pseudo-Dionigi propose per la lettura dei testi cristiani; ma occorre ricordare inoltre il valore attribuito in quel tempo ai criteri dell'analogia o, per dirla con Foucault, della 'somiglianza'. Solo su questo sfondo è possibile intendere un'opera come il *Liber figurarum* di Gioachino da Fiore, che apre la mostra e il catalogo: qui l'accensione mistica della ragione, che intende e spiega, esalta la qualità percettiva della pagina facendo delle immagini l'espressione visiva del pensiero, il rispecchiamento di un ordine cosmico nel quale la scrittura stessa è costretta in arcane figurazioni. La cultura dell'alto Medio Evo contemplò così, con avidità e reverenziale timore, il dispiegarsi del mondo in forme che contenevano, nella loro intima composizione,

Gioachino da Fiore,
Liber figurarum,
manoscritto, sec. XIII.
Reggio Emilia,
Biblioteca del
Seminario Vescovile:
Ms RE, c. 12r





Alberto Magno,
Philosophia, Georgius
 Arrivabene 1496;
 frontespizio (ideografia
 dell'universo). Boston
 Public Library,
 Department of Rare
 Books

to narrativo, per scandagliare quella *una res a deo creata* [...] *expressa* – secondo Agrippa di Nettesheim – *innumeris figuris et aenigmatibus velata*.

Ma si poteva anche incanalare quella impetuosa energia conoscitiva lungo percorsi meno perigliosi e più neutri: l'arte della memoria, coltivata nell'antichità da Simonide di Ceo e posta alla base dell'insegnamento romano dell'eloquenza, trovò di nuovo in molti autori – dal Giordano Bruno del *De umbris idearum* al Giulio Camillo del grande teatro della memoria – una intensa rinascita, della quale fu ancora una volta protagonista la febbrile osmosi tra immagine e parola; e negli studi di Raimondo Lullo e di Alberto Magno, fino alle grandi figurazioni di Athanasius Kircher, l'accentuazione iperfigurale del testo mirò comunque a intensificare l'argomentazione verbale attraverso una struttura iconica spesso sostitutiva della parola.

significati segreti percepibili solo dall'occhio del sapiente. Ciò valeva per le miniature come per l'architettura del testo; ma era maggiormente avvertibile nei trattati in cui si scandagliavano le enigmatiche strutture della vita e della natura, nei quali le figure geometriche elementari – quadrati, cerchi, triangoli, croci, stelle – divennero sintagmi di un discorso che usava la parola come disegno e il disegno come argomentazione. Fu agevole, in quella prospettiva di ineffabile sapienza, avventurarsi lungo le oscure vie delle conoscenze proibite e temerarie: l'alchimia si nutrì, nelle opere di Cornelio Agrippa o di Robert Fludd, di immagini che l'iniziato sapeva leggere nel loro andamen-

La modernità si innestò su questo terreno assumendone le modalità tecniche, ma stemperandone i mistici furori nel laicismo della ragione. Ciò avvenne a partire dal raffinato gioco degli emblemi o 'imprese', fiorito nel XVI secolo, con la convergenza di immagine e parola su un unico concetto, mirante, come vollero gli *Hieroglyphica* di Paolo Valeriano, gli *Emblemata* di Andrea Alciato e il *Dialogo* di Paolo Giovio, a 'scrivere con segni muti', una possibilità che per gli scrittori barocchi, come Emanuele Tesauro, avrebbe poi confermato la qualità fantasmagorica e teatrale del mondo.

Ma bisognerà attendere la grande intuizione di Mallarmé, che nel suo *Coup de dés* (1914; del '13 è *La Prose du Transibérien* di B. Cendrars e S. Delaunay) esaltò il bianco della pagina come 'silenzio' altrettanto eloquente quanto la parola poetica che vi si dispone secondo un disegno coerente, perché la cultura moderna tornasse a riflettere sul valore testuale delle immagini. Sarà poi il Futurismo a insistere sulla qualità espressiva della tipografia, a scardinare lo spazio della pagina per farne la scena della nuova comunicazione, con una decostruzione della scrittura guidata dal *pathos* di una narrazione che presupponeva un'incalzante recitazione. Il racconto non doveva essere più la descrizione verbale di un evento lontano, ma la trascrizione sensoriale della sua realtà. Il lettore doveva quindi essere posto al centro della pagina, come lo spettatore era stato messo al centro del quadro, perché rivivesse in una tumultuosa sinestesia, grazie alla struttura grafica del testo,



Jacobus Publicius,
Ars orandi, Erhard
Radtolt, Venezia 1482,
f. d2v: le lettere
dell'alfabeto V e X.
Milano, Biblioteca di
via Senato

Blaise Cendrars,
*La prose
 du Transibérien
 et de la Petite
 Jehanne de France*:
 foglio sciolto di
 Sonia Delaunay,
 57,1 x 40,6 cm.
 Éditions des Hommes
 Nouveaux, Parigi 1913.
 Firenze, Biblioteca
 Nazionale Centrale,
 Collezione Bertini



la vicenda narrata. Lungo questa direttrice si sono mosse, con diversi approcci, le avanguardie novecentesche fino alla 'poesia concreta', che punta, nelle opere di Parmeggiani, Carrega, Spatola, Döhl e altri, con le quali si conclude la rassegna, a un esplicito isomorfismo tra forma e contenuto.

Nel corposo catalogo questa storia, che coincide fino in fondo con quella della nostra cultura, viene ripercorsa e commentata

in una prospettiva storico-critica tracciata dai singoli saggi, ad opera di Gianfranco Ravasi, Fabrizio Lollini, Giovanni Polara, Alessandro Serra, Mario Diacono, Giulio Busi, Guido Guglielmi, Luciano Caruso, John Bowlt e Nicoletta Misler, Arrigo Lora-Totino. Essa è dunque tutta da vedere, nel senso che la lettura rinvia continuamente alla visione delle immagini e viceversa, in un'esperienza percettiva globale che risponde perfettamente alle intenzioni dell'iniziativa, la quale per sua natura è destinata a sollevare interrogativi che riguardano non solo il nostro passato, ma anche, e ancor più, il nostro futuro.

Alfabeto in sogno. Dal carne figurato alla poesia concreta, a cura di Claudio Parmiggiani, Mazzotta, Milano 2002, pp. 466.

'POESIA VISUALE' A BARCELLONA

L'estate scorsa, fra maggio e giugno, la mediateca dei Macelli di Barcellona ha presentato una ventina di opere di Joan Brossa conservate alla Fondazione Brossa della capitale catalana.

Joan Brossa (1919-1998) fu poeta, con Tapies, Ponç, Cuixart e Puig nella rivista "Dau al Set", e artista di ampio spettro e sperimentazioni tecniche. Al sonetto tradizionale affiancò la poesia concreta e 'corporea', inscritta in spazi tridimensionali. Erano così esposti a Barcellona, accanto a serigrafie, 'oggetti poetici' che documentavano la poesia visiva praticata dall'artista dall'inizio degli anni Quaranta: intreccio di forme e di lettere, di elementi visivi e tattili che coinvolgono tutti i sensi e scompigliano la lettura spezzando i riferimenti tradizionali.

Joan Brossa, *Hitchcock*,
1982; serigrafia



UN CANZONIERE 'PATINATO'

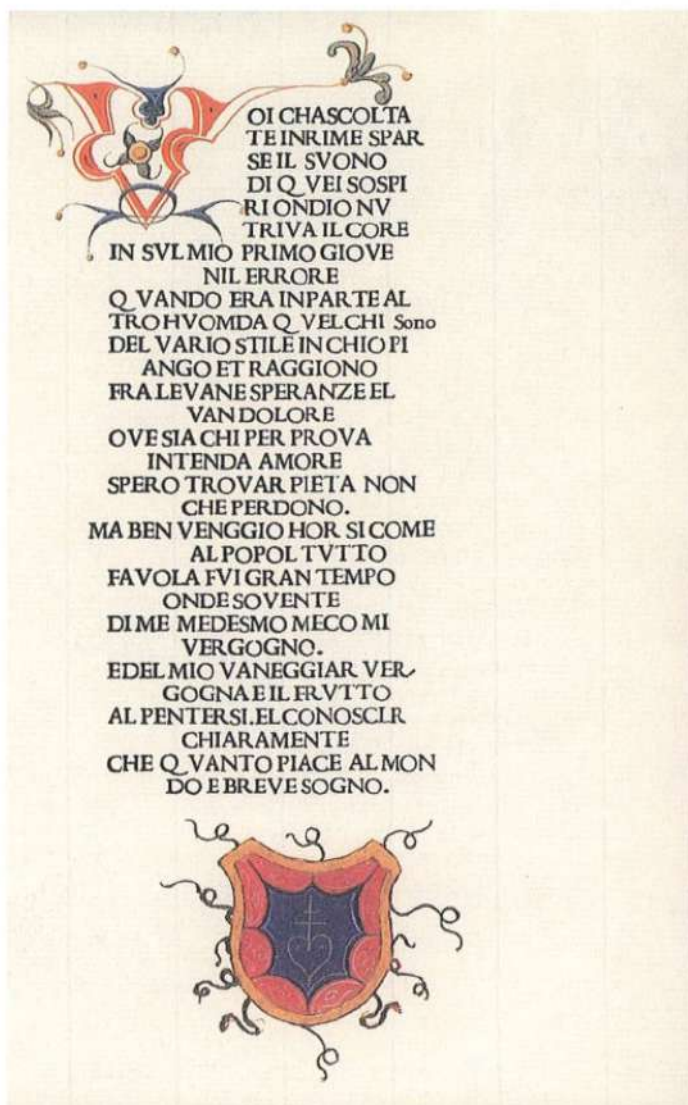
Il chierico Bartolomeo Valdezoco editore di Petrarca a Padova

DI GIUSEPPE FRASSO

«**F**RANCISCI petrarcae laureati poetae/necnon secretarii apostolici/ benemeriti. Rerum/uulgariu(m) fragme(n)-ta ex originali/libro extracta/ In urbe pa/tauina li/ber abso/lutus est/ foelici/ter./ BAR. de Valde. patauus. F.F/ Martinus de septem arboribus Prutenus./ M.CCCC.LXXII./ DIE VI. NO/ven/ BIRS.»

Così, con una grafia che, ai non addetti ai lavori, potrebbe sembrare un po' sconcertante, si presenta il colophon della terza edizione del *Canzoniere*, o, meglio, secondo il titolo voluto dal poeta, dei *Rerum vulgarium fragmenta* (d'ora innanzi *RVF*), apparsa dopo la *princeps* impressa a Venezia da Vindelino da Spira nel 1470 e l'edizione di Roma del 1471; colophon in vero reticente per quanto attiene il contenuto complessivo del volume che, prima del *Canzoniere*, porta, oltre all'indice dei *RVF*, la celeberrima nota su Laura, e, dopo il *Canzoniere*, esibisce i *Triumph*i e la *Vita* del Petrarca di Leonardo Bruni; ma colophon sorprendente per l'affermazione che vuole appunto derivati dall'originale stesso del poeta i *Rerum vulgarium fragmenta* lì impressi.

Proprio quest'ultimo elemento – rispondente alla verità, fatta eccezione per l'indice dei *RVF*: si veda a p. XLV dell'introduzione – ha indotto la Regione Veneto a pubblicare, nell'ambito del suo programma quinquennale di iniziative in vista delle Celebrazioni per il VII centenario della nascita del poeta (2004), la riproduzione anastatica dell'edizione impressa a Padova nel 1472 da Bartolomeo Valdezoco (probabilmente in funzione di edito-



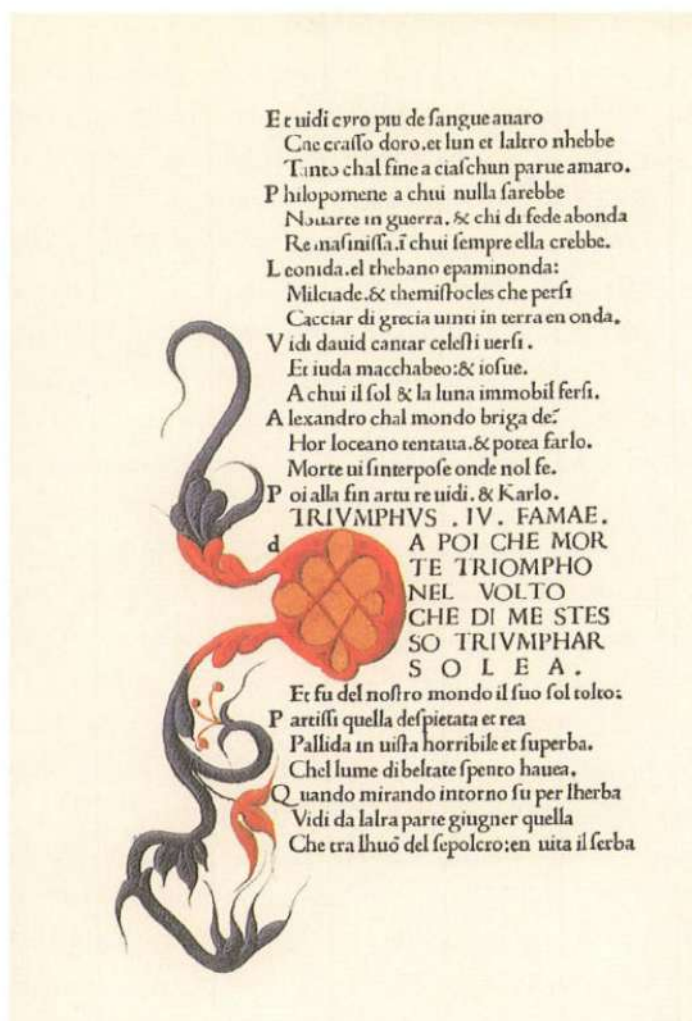
re-finanziatore) e dal prussiano Martino Siebeneichen (certamente in funzione di tipografo); il volume, elegante nella sua sobrietà, riproduce l'esemplare conservato alla Biblioteca civica Attilio Hortis di Trieste, collocato al numero I Aa 407 della Raccolta petrarchesca; poiché la copia triestina è impreziosita da alcune lettere iniziali miniate, l'anastatica s'avviva di un tocco di colore.

Il libro è curato da Gino Belloni, che premette alla riproduzione numerose pagine introduttive. Avvalendosi dei molti materiali che l'erudizione locale (in particolare è da menzionare il nome di A. Sartori) ha portato alla luce, integrati con gli apporti che



Ergine bella che di
 sol uestita
 Coronata di stelle
 al summo sole.
 Piacesti. si chente
 sua luce ascosse.
 Amor mi spîge a dir di te parole
 Ma non son cominciar senza tuatta.
 Et di colui chamado in te si pose.
 Inuoco lei che ben sempre rispose.
 Chi la chiamo con fede.
 Vergine fa mercede.
 Miseria extrema del humane cose.
 Giamai ti uolse al mio prego tinchina.
 Soccorri ala mia guerra.
 Ben chi sia terra : & tu del ciel regina.
 Vergine faggia & del bel numero una.
 De le beate uergini prudenti.
 Anzi la prima. & cō piu chiara lampa.
 O saldo scudo de lasslicte genti.
 Contra colpi di morte: & di fortuna.
 Sottol qual si triūpha non pur scampa.
 O refrigerio al cieco ardor chauāpa.
 Qui fra i mortali sciocchi
 Vergine que belliocchi.
 Che uider tristi la spietata stampa
 Ne dolci mēbri del tuo caro figlio.
 Volgi al mio dubio stato.
 Che consigliato: a te uen per consiglio.

generosamente la scuola di Paolo Sambin ha tratto dagli archivi padovani, Belloni disegna dapprima uno svelto profilo biografico di Bartolomeo Valdezoco che, figlio del *doctor in utroque* Alvise e membro di una famiglia ragguardevole e agiata, curioso di astrologia e scienza, *iurisperitus* (ma, come ricorda Belloni, non *doctor*: p. XV), si dedicò all'arte della stampa soprattutto tra il 1472 e il 1476, con qualche intervento più tardo; ripercorre poi a grandi linee la sua attività di tipografo-editore (sviluppata in prima persona o con altri), che contempla testi in volgare (per es. la *Fiammetta*, che è la prima opera da lui fatta imprimere, il *Canzoniere* e i *Triumphs*, il *Guerrin Meschino*), ma anche testi scolastici e impegnativi volumi giuridici; infine, memore di un fondamentale scrit-

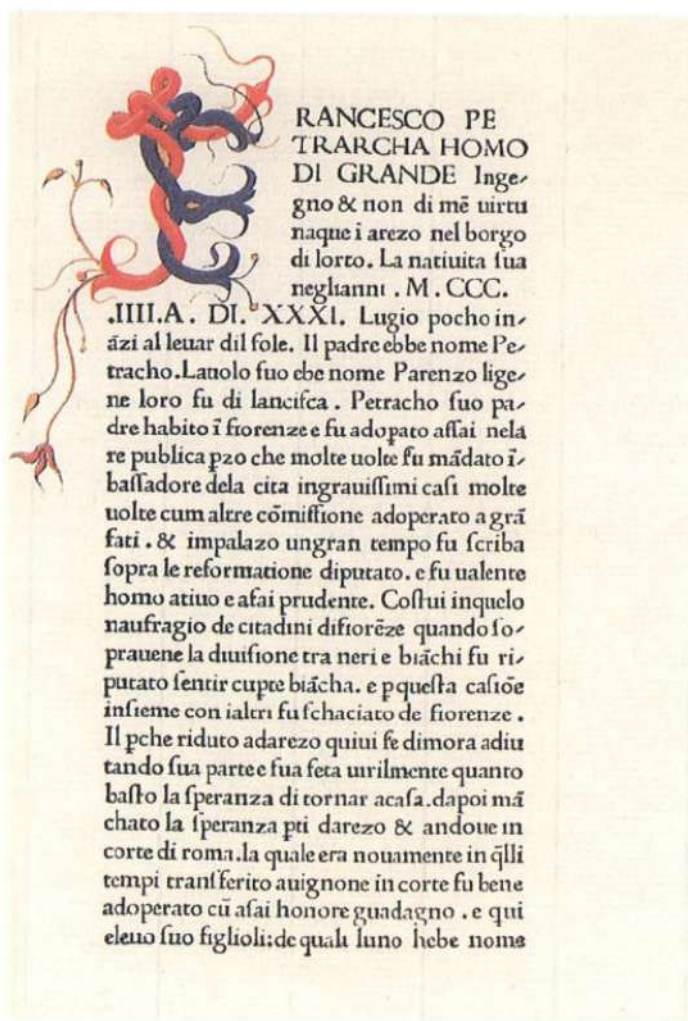


to di G. Folena, ribadisce la derivazione dell'edizione padovana, tramite un manoscritto di lavoro, dall'originale del *Canzoniere*, Vaticano Lat. 3195¹.

Le pagine di Belloni, pur essendo ben più che sufficienti allo scopo nobilmente divulgativo che il volume si propone, possono essere a diverso titolo integrate; mi limiterò a aggiungere pochissime schede, tra le varie possibili, sulla famiglia Valdezoco, non rinunciando a sottolineare, fin da ora, come alcune tra esse abbiano la capacità di evocare – sarà certamente complice l'eterogenesi dei fini... – suggestioni petrarchesche; apporterò poi una precisazione circa Bartolomeo; infine presenterò alcune osservazioni sul rapporto tra l'originale del *Canzoniere* e l'edizione padovana.

Un «Petrus quondam domini de Valdozuchi», che nel 1342 rogava atti per il vicario del podestà, stendeva il 14 febbraio del 1350 il diploma signorile che sanciva la concessione fatta da Giacomo II da Carrara al vescovo Ildebrandino Conti – proprio l'amico e protettore padovano di Petrarca – di diventare proprietario di immobili fino a una valore di mille libbre in deroga a quanto stabilito dalla statuto padovano del 1339²; dalle polizze d'estimo dei primi anni del Quattrocento – cioè delle attuali cartelle erariali – risulta che vari Valdezoco erano presenti a Padova, nel quartiere di Ponte Altinate, lo stesso quartiere dove il padre del tipografo, Alvise, e il tipografo avrebbero avuto casa³; Alvise, massaro tra l'altro dell'Arca del Santo nel 1457, possedeva, secondo alcune polizze d'estimo datate 1446 e 1450, alcune case di campagna, tra cui quella di Tencarolla in località le Conche, di Bocca d'Orsaro, di Scandello a Legnaro, con terreni annessi; era proprietario di «caxe» e «caxete», concesse a affittuari mediante contratti a livello, di stalle, prati, boschi e campi coltivati, beni che, assieme a vigne e a zone fluviali, passarono in eredità a Bartolomeo, dal momento che risultano censiti in una polizza d'estimo del 30 marzo 1482, intestata proprio a nome di Bartolomeo⁴; Paolo Valdezoco, diverso dal Paolo figlio di Alvise e fratello di Bartolomeo, ma probabilmente pronipote del tipografo, ricevette il 14 settembre 1498 la prima tonsura; viene ricordato in vari documenti notarili in anni tra il 1533 e il 1549⁵. Il suo nome risulta legato alla casa del Petrarca a Arquà della quale si ignorava la sorte fino a che, nel 1522, proprio Paolo dichiarò d'averla acquistata dai frati di San Giorgio Maggiore di Venezia⁶. Se è giusto ricordare, come fa Belloni (p. LIV), che Paolo aggiunse «probabilmente la loggetta con i due archi» e che, sempre in quel periodo, «furono eseguiti gli affreschi che oggi si vedono, con rappresentazione, anche, della cosiddetta *Canzone delle metamorfosi*, [...] episodio eccezionale, se non unico, di illustrazione a fresco del *Canzoniere*», credo non sia inutile far memoria delle parole con le quali Sperone Speroni, preso da sacro fuoco petrarchesco, bollò l'intervento di Paolo: «Che adesso, che ella [la casa di Arquà] è in mano di un nostro cittadino, il quale l'ha adornata e dipinta, intendo dirne alcun male, dicendo che si dovea con-

servare in quella antichità, quasi non pur la stanza in sé, ma la calcina e la polvere del suo tempo, se possibile fosse, si dovevano conservare»⁷. Per quanto riguarda poi, in modo specifico, la figura di Bartolomeo, risulta dai documenti d'archivio che il 4 dicembre 1466 furono conferiti a Bartolomeo Valdezoco, figlio del defunto dottor Alvise, gli ordini minori⁸; anche Bartolomeo rientrerebbe dunque nella schiera, non esigua, di 'chierici' impegnati nell'attività tipografica, come per esempio Francesco Puteolano. Bartolomeo non pare aver mai contratto matrimonio, sebbene non fosse obbligato al celibato; si prese cura invece, come emerge da un documento del 1482, della vecchia madre, della moglie e dei figli del fratello Paolo, defunto prima di quella data⁹.

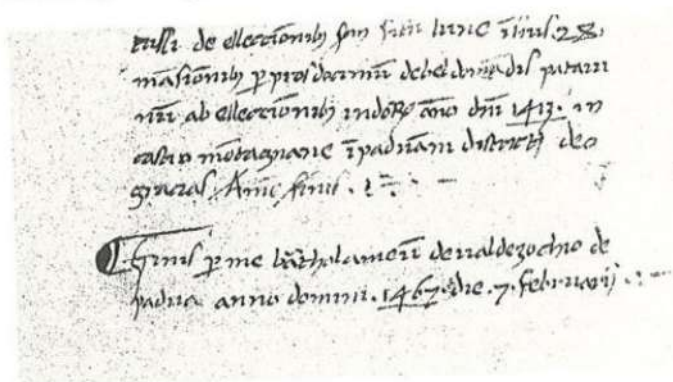


Francesco Petrarca,
*Rerum vulgarium
fragmenta*,
Bartolomeo Valdezoco,
Padova 1472: c. 184.

Per quel che attiene infine al *Canzoniere*, è ormai noto – grazie agli studi di Sambin – come l'originale del *Canzoniere* di Petrarca, l'attuale Vat. Lat. 3195, sia giunto, per via di eredità, nelle mani della potente famiglia padovana dei Santasofia¹⁰; è anche noto che nell'ambiente padovano non pochi ebbero occasione di vedere il prezioso manoscritto e, magari, di sfogliarlo¹¹. Il Valdezoco, che risulta in consuetudine con i Santasofia, ebbe probabilmente l'autorizzazione a trarre o, meglio, a far trarre copia dall'originale petrarchesco in un manoscritto da usare come esemplare per la tipografia; non contrasta con l'ipotesi che proprio il Vat. Lat. 3195 sia stato il modello dell'edizione padovana il fatto che la lingua dell'edizione medesima sia patinata di settentrionalismi o di latinismi spinti, assenti nell'originale¹²; tale patina infatti sarà da imputare al trascrittore – chiunque esso sia – o al compositore ovvero a entrambi, che, come è noto, trasferiscono automaticamente nel proprio codice linguistico le forme del modello dal quale copiano.

Certamente una conferma che la stampa dipende dal Vat. Lat. 3195 deriva dall'aperta dichiarazione del colophon: la sua eventuale falsità dovrebbe essere dimostrata da chi ne impugnasse la lettera; proprio nel colophon dell'edizione padovana inoltre è proposto il titolo – rarissimo nella tradizione manoscritta e a stampa – che riproduce quello voluto dal poeta per la propria raccolta di liriche e posto in testa al Vat. Lat. 3195: *Francisci petrarche laureati poetae. Rerum vulgarium fragmenta*¹³. Ma sono soprattutto alcuni rilievi, che ineriscono la sostanza testuale e pertengono all'area, filologicamente probante, dell'errore a confermare il rap-

Soscrizione
di Bartholameus
de Valdezochio,
7 febbraio 1467.
Vicenza, Biblioteca
Bertoliniana, Ms G. 3,
8, 19 (208), c. 12v



porto tra il Vat. Lat. 3195 (e la sua copia preparata per la tipografia) e l'edizione Valdezoco: tanto l'uno quanto l'altra presentano alcune 'mende' che è impossibile si siano verificate in modo indipendente in entrambi.

Per non torturare il lettore con questioni minute (ma, diceva Aby Warburg, «Dio sta nel particolare»), presento solo due esempi della trentina che è stato possibile trovare, pur limitando il sondaggio a poche zone campione¹⁴. A RVF IV 1 l'edizione Valdezoco legge «Quel», contro la lezione critica «Que'»; nel Vat. Lat. 3195, nella medesima sede è aggiunta a «Que», in inchiostro rosso, una L, probabilmente maiuscola, da mano diversa da quella del copista Giovanni Malpaghini; tale L viene poi eliminata mediante il consueto puntino sottoposto, realizzato anch'esso con inchiostro rosso; chi ha preparato l'esemplare per la tipografia ha copiato con assoluta fedeltà il testo, ma non ha posto attenzione al segno espuntivo, inserendo così nell'ed. padovana un «Quel» che Petrarca non aveva mai autorizzato e che però è spia certissima del rapporto tra il manoscritto e l'ed. a stampa.

A RVF CCLXXII 5 l'ed. Valdezoco legge «laspettare», contro la lezione critica «l'aspettar»; nel Vat. Lat. 3195, nella medesima sede, sotto la -e finale di «laspettare» è posto un puntino di espunzione di mano del copista che, eliminando, per iniziativa autonoma o su suggerimento del poeta, revisore attentissimo della propria opera, una vocale in soprannumero, riporta il verso alla misura prescritta; di nuovo, chi ha preparato l'esemplare di tipografia ha copiato in modo assolutamente fedele il testo, ma ha ignorato il segno di espunzione, rendendo Petrarca implicitamente responsabile, almeno nell'ed. padovana e in quel caso specifico, di un endecasillabo di dodici sillabe, peraltro comparso, almeno in modo apparente, nel ms. Vaticano!

Sono proprio elementi di questo genere, oltre alle varie argomentazioni allegate da Gino Belloni, che stringono in un nodo saldissimo l'originale del *Canzoniere* e la mirabile edizione padovana.

La riproduzione dell'edizione Valdezoco apre degnamente l'attività petrarchesca della Regione Veneto; se poi la Regione Veneto volesse che il suo contributo al centenario fosse davvero

scritto *candido lapillo* negli annali petrarcheschi, dovrebbe promuovere – magari rinunciando coraggiosamente a manifestazioni un po' effimere – anche l'anastatica dei monumentali *opera omnia* latini del 1501, impressi a Venezia, e di quel prezioso e complesso volume che è il *Petrarcha Redivivus* di J. Ph. Tomasini, edito a Padova. Intanto la proposta della Valdezoco giova a rendere comprensibile a un pubblico più vasto il ruolo rivestito da Padova – come già aveva illustrato, più di mezzo secolo fa, nel suo *Petrarca letterato* quel grande maestro di studi umanistici che fu Giuseppe Billanovich – nel mantenimento e nella diffusione del culto di Petrarca in Italia e in Europa¹⁵.

¹ G. Folena, *Filologia testuale e storia linguistica*, in *Studi e problemi di critica testuale*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1961, pp. 19-34, in part. 21-23.

² Ricavo, qui e di seguito, le notizie sui Valdezoco dalla ricchissima tesi della mia allieva Natalia Rigoni, *Due incunaboli dei "Rerum vulgarium fragmenta" e dei "Triumphus": Venezia, Vindelino da Spira 1470; Padova, Bartolomeo Valdezoco e Martino de Septembaribus, 1472*, Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore, a.a. 1985-1986, pp. 256-258.

³ Ivi, pp. 259 s.

⁴ Ivi, pp. 262 s; pp. 270 s.

⁵ Ivi, pp. 279 s.

⁶ A. Medin, *Il culto del Petrarca nel Veneto fino alla dittatura del Bembo*, "Nuovo archivio veneto", n.s. 8, 2 (1904), p. 430.

⁷ *Opere di M. Sperone Speroni degli Alvarotti tratte da' mss. originali*, V, Venezia 1740, p. 559.

⁸ Rigoni, *Due incunaboli*, cit., p. 264.

⁹ Ivi, p. 266 e p. 271.

¹⁰ P. Sambin, *Libri del Petrarca presso*

i suoi discendenti, "Italia medioevale e umanistica", 1 (1958), pp. 359-369.

¹¹ G. Frasso, *Una scheda per la storia dell'originale dei Rvf*, "Atti e memorie dell'Accademia Galileiana di scienze, lettere e arti, già dei Ricoverati e Patavina", p. III, 112 (1999-2000), pp. 191-216.

¹² Sarà dovuta a banale *lapsus* l'espressione usata da Gino Belloni nella frase seguente: «la tendenza del Valdezoco a sostituire [...] la gutturale iniziale con sorda, *crìdando* contro *gridando* originale di 98,12» (p. XLVIII); si dovrà leggere «la gutturale iniziale sonora con sorda...».

¹³ Frasso, *Una scheda*, cit., p. 215.

¹⁴ Ancora una volta mi ha guidato Rigoni, *Due incunaboli*, cit., pp. 403-408.

¹⁵ Poiché Padova è stata richiamata più volte, implicitamente e esplicitamente, nel corso di queste pagine, vorrei correggere quanto è stato stampato, probabilmente a causa della mia eccessiva fiducia, tutta umanistica, in una tecnologia che

ha tinte di mistero e che rende convinti della non mutabilità dei testi che si spediscono per via elettronica, su l'Erasmus, 5, settembre-ottobre 2001, p. 69, proprio circa un insigne cittadino padovano: Michele Savonarola; alla nota 1, dopo «pp. 97-99» e prima di «Un utile» si deve leggere correttamente così: «A. Samaritani, Michele Savonarola riformatore cattolico nella corte estense a metà del sec. XV, Deputazione provinciale ferrarese di storia patria, Ferrara 1976; e soprattutto T. Pesenti, Michele Savonarola a Padova. L'ambiente, le opere, la cultura medica, "Quaderni per la storia dell'Università di Padova", 9-10 (1976-77), pp. 45-102». Allo stesso modo, sempre alla nota 1, si deve correggere «Romanica socolmiensia» in «Romanica stockholmiensia». Infine (ma qui l'elettronica non c'entra nulla, c'entra invece la distrazione dell'autore), a p. 65, decima riga dal basso, si deve emendare «costernata» e «non costernata» in «cisternata» e «non cisternata».

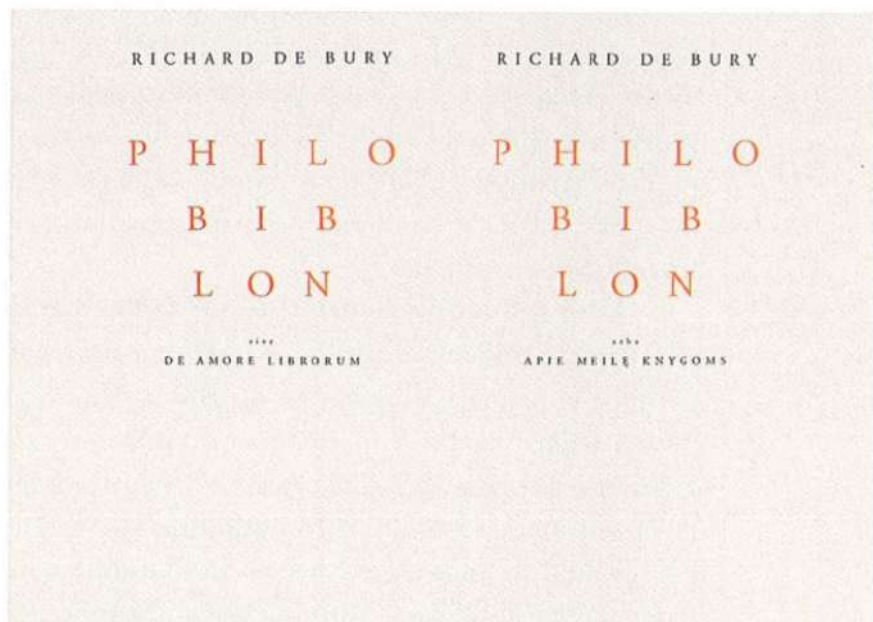
DELL'AMORE PER I LIBRI

Il Philobiblon e i suoi durevoli insegnamenti

DI LUIGI BALSAMO

L'AMORE per i libri tende spesso ad assumere l'intensità di una passione, e come tutte le passioni umane può essere vissuto a diversi livelli così da tradursi in pratica virtuosa oppure viziosa. Agli estremi abbiamo quella che viene definita con termine dotto *bibliofilia* nel primo caso, e *bibliomania* nell'altro. Per entrambe esiste non solo una sterminata casistica ma altresì una ricca introspezione definitoria che rivela appunto i sommovimenti interiori provocati dalla passione vissuta con intensità e consapevolezza: dall'entusiasmo all'angoscia, dal piacere dell'appagamento al tor-

Richard de Bury,
Philobiblon, a cura di
Apie Meilė Knygoms,
testo latino e trad.
lituana, Baltos lankos,
Vilnius 2001:
frontespizi

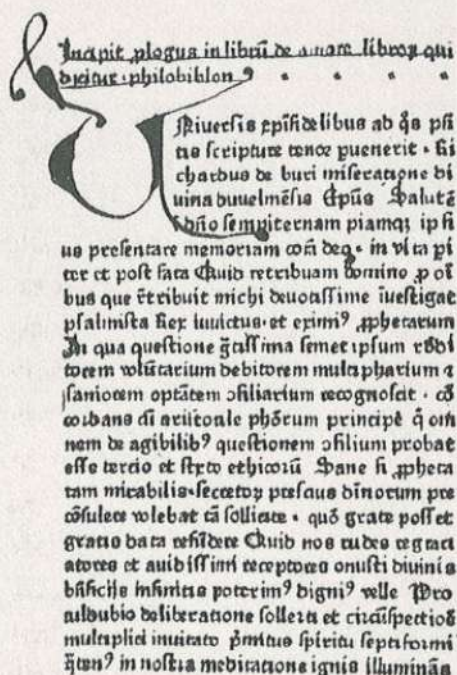


mento dell'insoddisfazione, dalla simpatia per chi condivide i propri gusti alla deprecazione verso chi è su posizioni opposte.

Già Seneca stigmatizzava coloro che guardavano esclusivamente ai titoli e alla apparenza esterna dei libri (*quibus voluminum suorum frontes maxime placent titulique*, in *De tranquillitate animi* IX, 6) così come molti secoli dopo il Petrarca distingueva gli «apassionati non tanto dei libri, quanto delle cose contenute nei libri» rispetto a coloro «che vanno accumulando libri come altri oggetti qualsiasi, non per desiderio di adoprarli ma per cupidigia di possederli, e non tanto per avere qualcosa che fortifichi l'ingegno quanto piuttosto degli ornamenti per il salotto di ricevimento» (*Familiars* III, 18). È insomma un *topos* classico che assume varie sfumature in assonanza con le peculiarità delle diverse epoche successive. Così all'inizio del XIX secolo incontriamo l'inglese T.F. Dibdin, il padre della *bibliomania* considerata una vera e propria malattia, da lui esaltata con reale compiacimento, anzi con l'intenzione di diffonderla 'contaminando' altre persone (*The Bibliomania: or Book-Madness...*, London 1809).

Questa volta, però, intendo parlare solo dell'amore per i libri praticato in maniera virtuosa, richiamando l'attenzione su colui che per certi aspetti può considerarsi il padre della *bibliofilia*: Richard de Bury vescovo di Durham (1287-1345), il quale ci ha lasciato uno dei primi e più esaurienti trattati sull'argomento, intitolato *Philobiblon*. Lo faccio per impulso dell'emozione che ho provato di fronte all'ultima edizione della sua opera: un volume nitido e accurato pubblicato a Vilnius, capitale della Lituania, nel dicembre 2001, che contiene il testo originale latino affiancato dalla traduzione in lituano.

È la prima edizione dell'opera di de Bury apparsa all'alba di questo terzo millennio dell'Era volgare, la prima pubblicata in Lituania e la prima traduzione in lituano, a distanza di sei secoli e mezzo dalla nascita di un'opera concepita e scritta all'epoca di Francesco Petrarca, del quale l'autore fu non soltanto contemporaneo ma anche amico. Il fatto testimonia dunque la lunga durata e la vitalità di questo testo attraverso le innumerevoli vicende di sconvolgimenti sociali e culturali, che non hanno però intaccato la



Richardo de Bury *Philobiblon* primo leidino prelibra (Kelnas, 1473)

validità e l'interesse del contenuto. È un classico nel suo genere, ed ha avuto una consistente diffusione fin da principio. Sono una cinquantina i codici manoscritti oggi superstiti (uno è conservato alla Biblioteca Marciana di Venezia), qualcuno forse dello stesso XIV secolo. Con l'avvento della stampa si ebbe l'*editio princeps* a Colonia nel 1473 seguita da altre sette fino al principio del Settecento; tra esse spicca l'edizione di Oxford del 1599 dedicata al grande bibliofilo Thomas Bodley dal suo primo bibliotecario Thomas James, che lo paragonava allo stesso de Bury per l'analogo impegno di raccogliere un'ingente quantità di libri ad uso di studenti e studiosi; è anche la prima edizione inglese, da James collazionata su diversi testimoni manoscritti.

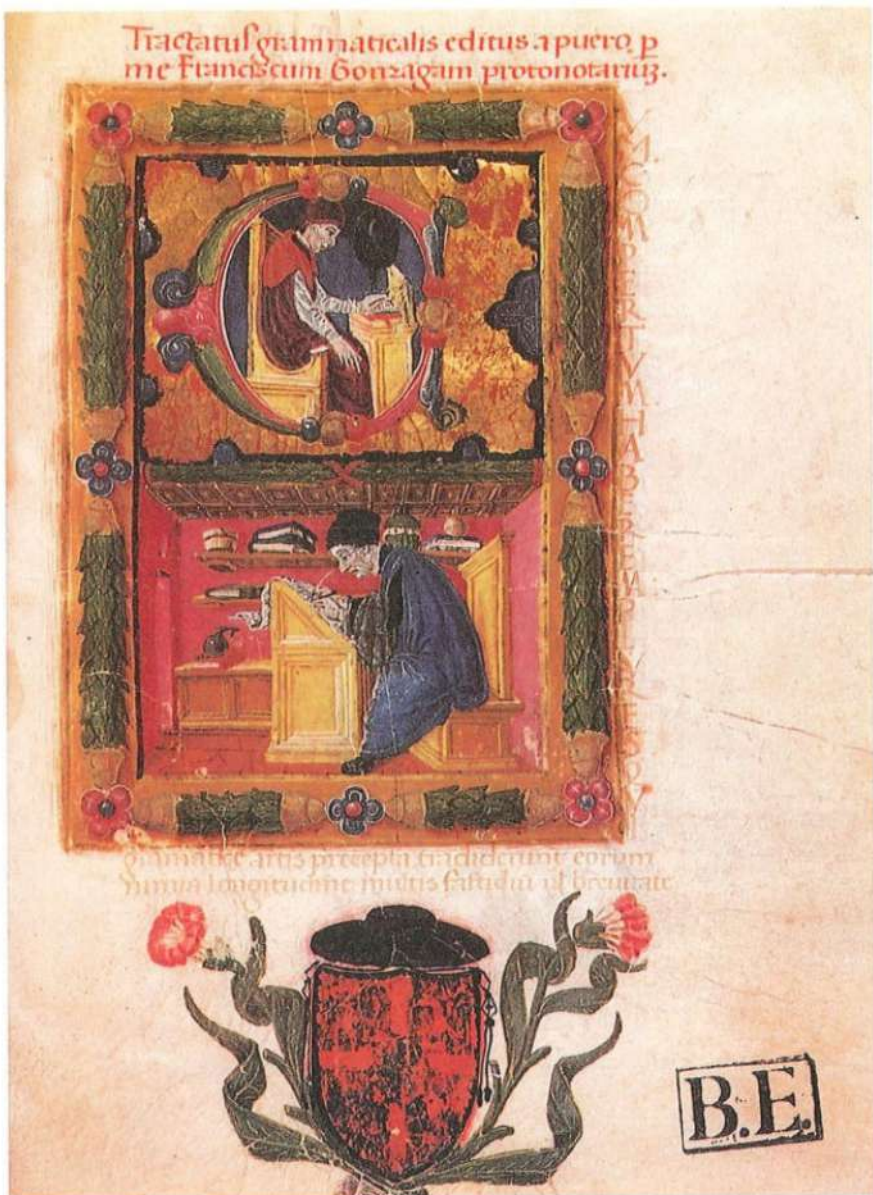
Un sensibile incremento si registrò nel corso del XIX secolo con l'apparizione di sette edizioni: tre in Inghilterra con la prima traduzione inglese nel 1832, seguita dalla prima traduzione francese (di Hippolyte Cocheris) nel 1856 e da tre edizioni negli Stati



Uniti, con la prima traduzione inglese-americana nel 1861 (Albany). Ma l'interesse e la diffusione del *Philobiblon* ha continuato a crescere nel XX secolo, durante il quale sono state pubblicate ben 44 edizioni, vale a dire i tre quarti di tutte quelle avutesi finora. Il primato spetta all'area anglofona (nove edizioni in USA, sette in Gran Bretagna) seguita dalla Germania (sei tra 1912 e 1989) e dall'Italia (cinque, di cui tre nell'ultimo decennio del secolo); in Spagna quattro edizioni, con traduzioni in catalano e castigliano, tre

Tractatus grammaticalis editus a puero p
me Francisco Gonzagam protonotariu.

Francesco Gonzaga,
*Tractatus
grammaticalis*, 1457.
Modena, Biblioteca
Estense, Ms. alfa.F.2.26,
c. 1r; 16,5 x 12 cm



in Svezia, due in Polonia e Cecoslovacchia, e una rispettivamente in Danimarca, Svizzera, Romania (1971), Russia (1984), Olanda (1992), Estonia (1995).

Colpisce la dimensione geografica della diffusione. In parecchi casi si tratta, è vero, di iniziative dovute ad associazioni di bibliofili con tirature limitate, ma è significativa la cura di affiancare il testo originale latino con la traduzione nella lingua nazionale a cominciare dalla seconda edizione inglese (Londra 1832), un



uso diventato pressoché comune. L'edizione di Mosca (1984) offre la traduzione in russo; in Italia la prima edizione (Roma 1914, a cura di Marco Besso, 500 esemplari numerati) contiene anche la prima traduzione italiana, mentre nel 1954 si è avuta un'edizione critica a cura di Antonio Altamura (Napoli, Fausto Fiorentino libraio); infine, il *Philobiblon* è entrato nel catalogo della BUR (Rizzoli, Milano 1998), che ha offerto in grande tiratura, e a prezzo economico, la versione italiana del libro con il «Testo latino a fronte». Una sfumatura editoriale quest'ultima, se si vuole, che tuttavia conferma, insieme al moltiplicarsi delle traduzioni nelle lingue nazionali, come l'opera di de Bury stia ormai uscendo dalla ristretta cerchia degli studiosi e degli *amateurs* per diventare accessibile ad

un pubblico molto più vasto. Allora, qual è il messaggio da essa trasmesso capace di interessare anche il mondo di oggi?

De Bury proclama in apertura che il «tesoro del sapere e della saggezza che tutti gli uomini desiderano per istinto naturale» si trova principalmente nei libri, e passa subito a spiegare «come, secondo ragione, si debbano amare i libri» (cap. 2) dato che in essi è contenuta «tanta sapienza quanta *naturaliter* non posseggono tutti i mortali insieme», e che «né le ricchezze né i piaceri vincono la sapienza». In fatto di risorse e agiatezze l'autore era esperto: com'è noto fu precettore e poi uomo di fiducia del re Enrico III, che lo nominò Lord tesoriere e cancelliere, inviandolo ripetutamente ambasciatore alla corte papale ad Avignone, dove incontrò il Petrarca, che ebbe con lui piacevoli conversazioni (*sermo non ociosus fuit*) così da provarne amicizia (*incidi in amicitiam eius*) e ammirazione per la quantità di libri raccolti, *quorum nemo copiosior fuit* (*Familiares* III, 1).

Il libro è piacevole anche come racconto autobiografico. L'autore spiega (cap. 8) come la sua alta posizione sociale gli rese facile raccogliere libri, cui seppe affiancare una efficiente organizzazione articolata a più livelli e costituita da una rete privata di informatori, da un complesso di abili artigiani per la trascrizione e la decorazione, oltre che da studiosi in grado di emendare i testi. Tra gli informatori c'erano sia maestri rurali, da lui frequentati di persona, sia corrispondenti stranieri, ecclesiastici e laici. In seguito alle segnalazioni provvedeva con sollecitudine ad ordinarli, *pecunia praevolante*, ai librai non solo del suo paese ma anche a «quelli sparsi nei regni di Francia, Germania e Italia», cosicché essi glieli facevano avere senza scoraggiarsi «per la distanza o la paura delle furie del mare o per problemi di spesa». Il suo grande amore per i libri divenne noto e «in cambio di strenne e regali, di doni e oggetti preziosi, mi giunsero sudici manoscritti e vecchi codici che ai miei occhi e al mio cuore erano

Giovanni Mazzetti,
La gloria di San Tommaso, 1736;
affresco: particolare.
Roma, Biblioteca
Casalense, soffitto
della Salletta
del Casanate



senza prezzo»; si sapeva infatti che per acquistarsi il suo favore «la via giusta non era il denaro ma fargli avere un libro».

Egli stesso visitava monasteri e chiese, e grazie alla sua notorietà gli «si aprivano gli armadi di famosissimi monasteri, si schiudevano scrigni, si scoperchiavano casse, e molti volumi, rimasti per lunghi secoli a dormire nei sepolcri o in locali oscuri, tornavano a rivedere la luce. Libri un tempo bellissimi giacevano inerti, resi guasti e ributtanti, coperti da nidi di topi e perforati dai vermi; libri un tempo rivestiti di porpora e di bisso, abbandonati, giacevano ricoperti di polvere e crini, invasi dalle tarme». Ne raccolse tanti che non bastarono cinque carri per trasportarli, annotò un cronista, quando furono inviati a Oxford al Durham College.

Perché egli non raccolse i libri solo per suo piacere ed uso, come avverte nel *Prologo*, bensì per costruire una biblioteca destinata in particolare al «gregge degli studenti derelitti» che «la povertà domestica ha oppresso così che, per l'avversa fortuna, i germi tanto fecondi di virtù, non irrorati dalla necessaria rugiada, sono costretti ad inaridire». Con tale impegno volle rendere grazie a Dio per tutti i benefici ricevuti, cercando di impedire che abbandonassero gli studi tanti giovani «dotati di sottile intelligenza, i quali sarebbero potuti crescere come forti colonne della Chiesa».

De Bury ricevette anche molte critiche, dato che espresse sen-

Richard de Bury,
Philobiblon, ed. critica
a cura di A. Altamura,
Fausto Fiorentino,
Napoli 1954: explicit

Explicit Philobiblon domini Richardi de Aungervile, cognominati de Bury, quondam episcopi Dunelmensis. Completus est autem tractatus iste in manerio nostro de Aukeland XXIV^o die Ianuarii anno Domini millesimo trecentesimo quadagesimo quarto, etatis nostre quinquagesimo octavo precise completo, pontificatus vero nostri anno undecimo finiente. Ad laudem Dei feliciter et Amen.

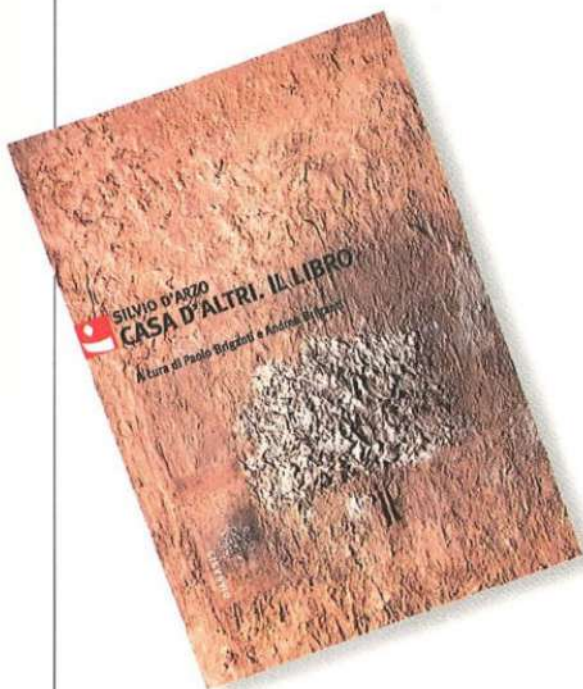
za remore il suo sferzante biasimo per quei chierici, monaci e religiosi degli Ordini mendicanti degeneri – e a suo dire in numero crescente all'epoca – che trascuravano l'amore e la lettura dei libri, da lui esortati con vigore a far studiare i loro giovani fornendogli tutto il necessario (capp. 4, 5, 6). Egli voleva fortemente una seria formazione intellettuale e professionale degli uomini di Chiesa, come mostra il suo progetto, purtroppo non andato a buon fine poiché i libri da lui raccolti, prima suddivisi, finirono poi dispersi (soltanto due secoli dopo riuscirà a realizzarlo Bodley con la grande biblioteca tuttora fiorente a Oxford). La sua impresa comunque è una testimonianza di generosità e anche di lungimiranza, essendo mirata ad obiettivi di utilità sociale tramite la conservazione e valorizzazione dei libri in quanto patrimonio culturale dell'umanità.

Questi obiettivi, come le argomentazioni con cui egli li spiegò e sostenne, hanno conservato la loro validità sostanziale attraverso i secoli fino ai nostri giorni. Una conferma viene proprio dalla recentissima edizione lituana del *Philobiblon* che è stata pubblicata per iniziativa di un'associazione di bibliofili – Martynas Mazydas Club of Bibliophiles, Vilnius, grazie al supporto finanziario della Presidenza della Repubblica. Il Club informa come il numero degli aderenti sia in continua crescita, e ciò rafforza l'importante ruolo che esso va assumendo nell'ambito dei programmi di conservazione del patrimonio culturale di quella nazione in consonanza con quelli analoghi di altri paesi. Viene pure espresso l'augurio che coloro che amano i libri promuovano in futuro nuove iniziative e progetti di lavoro.

Ciò significa che è in crescita il numero, anche in nuovi paesi, di coloro che sanno apprezzare lo spirito e l'esempio antico di Richard de Bury e condividono molte delle sue convinzioni, ad esempio quella che «tutte le ricchezze e tutti i piaceri in un uomo d'intelletto devono cedere ai libri, nei quali lo spirito, che è amore, ordina l'amore» (cap. 2). Sono parole di pace e fraternità che suonano di sprone e speranza in un mondo oggi stravolto da tanta violenza.

RAGGUAGLI DI PARNASO
DI MARTA MORAZZONI

SILVIO D'ARZO IN CINQUANTA PAGINE



Si tratta di un racconto di cinquanta pagine, eppure è un punto fermo nella letteratura italiana. L'ho pensato, la prima volta che l'ho letto nell'87, con una sicurezza che di solito non mi appartiene. *Casa d'altri* fu scritto alla fine degli anni Quaranta da Silvio D'Arzo, morto nel 1952; Einaudi lo pubblicò nell'80, nel '98 era alla sesta edizione, e ora lo ripubblica l'editrice Diabasis: una storia senza indulgenze, segnata da un tempo narrativo che pare lo specchio del poco tempo esistenziale che al narratore sarebbe stato dato, trentadue anni appena, di cui poco più di una decina effettivamente operativi nel campo della scrittura. Ma vorrei dire che bastano quelle cinquanta pagine a contenere lo scrittore.

Quando mi sono imbattuta in questo racconto, mi sono sentita in difetto, io che pratico poco la letteratura italiana, per non averne saputo nulla prima. Una volta superato il complesso di colpa (e con una certa rapidità, visto che la letteratura grande non si definisce in un confine e soprattutto non conosce l'urgenza del tempo, l'ha tutto dalla sua), mi è rimasto il piacere di scoprire un uso così solido della lingua italiana, applicata ad una storia difficile da condurre senza tentazioni commosse e pietismi. E pensare che nel racconto sono molti gli elementi di pietà, ma dovrei dire piuttosto di *pietas*. Il termine virgiliano applicato all'ambiente delle montagne appenniniche sopra Bobbio, tra contadini e pastori di grana grossa, si riconduce bene al suo significato: la *pietas* è il senso religioso, il rispetto sacro dovuto alla divinità, ma in fondo dovuto anche a se stessi, alla propria dignità umana. Tra i due protagonisti del racconto, il prete e la vecchia Zelinda (per

inciso questo era il titolo della prima stesura dell'opera), corre un dialogo a distanza di sguardi, di intuizioni l'uno della verità dell'altro, di riserbo quasi astioso, cui succedono cenni di una confidenza difficile e ritrosa, segnata da un pudore morale forse perso per sempre. Nella richiesta di Zelinda di non essere guardata mentre parla («Ed io feci anche questo. V'assicuro che mi voltai verso il muro, come quando qualcuno si sveste») si riconosce la nudità vera, che turba nel più profondo anche la coscienza di un confessore.

Raccontato in prima persona, nella voce di un prete confinato in un paese di montagna dove consuma la fine disillusa e lucida di una carriera senza gloria, *Casa d'altri* stringe in una morsa il lettore, e però lo spinge nel profondo, lo obbliga alla conoscenza, lo pone insomma di fronte alla necessità di sapere e all'imperativo di guardare. Le grandi tragedie si definiscono nell'assenza di enfasi, quando non sono costruite per la scena ma derivano dalla verità e la attestano: quella raccontata da D'Arzo è la tragedia di una vita intera, spesa nella fiducia antica del senso della *pietas*; e nel cuore di questa fiducia giunge ad un coerente epilogo.

Il racconto è fatto di attesa, dalla prima scena in cui il vecchio parroco aspetta che l'apparato di un funerale sia pronto, all'ultima, che riprende, nella chiusa circolare, il tema della prima. Nel mezzo scorre la vita di un villaggio di quattro case e pochi abitanti, che celebra con puntualità riti e feste, che si riconosce e si rassicura nella teatralità dei 'maggi' e fa i viaggi devozionali a Loreto.

Nella certezza del rito si introduce l'eccezione: è la vecchia Zelinda a chiederla per sé, in nome del rispetto della legge divina in cui

è vissuta, ma anche in nome della carità infinita di Dio che gli uomini della Legge, lei ne è in qualche modo certa, non riconoscono. C'è qualcosa che in implicito mi fa pensare al Manfredi dantesco: «Se il pastor di Cosenza, che alla caccia/ di me fu messo per Clemente allora/ avesse in Dio ben letta questa faccia...». Se gli uomini della Legge sapessero vedere questa faccia di Dio, le regole avrebbero un senso diverso e l'eccezione non le tradirebbe.

In un paesaggio fosco, che incornicia la crudeltà ignorante di certa società povera, l'eccezione che la vecchia Zelinda sottopone al prete potrebbe contenere i termini di una disputa teologica, se non fosse che l'urgenza della vita e la sua materialità scalzano via la teoria e impongono la scelta, la *crisis*, con cui si misura il prete. D'Arzo ha dato a questa figura sconfitta una grandezza inquieta, che la tiene a un passo dalla retorica del ruolo, e ne fa una massa scura di cui non individuiamo i tratti, chiusi in un cono d'ombra. A ben considerare, è il destino di ogni io narrante, e il suo fascino, su cui deve lavorare d'abilità lo scrittore per insinuare l'ambiguo coinvolgimento del lettore nella storia, chiamandolo in causa in un rapporto interlocutorio.

Silvio D'Arzo, *Casa d'altri. Il libro*, a cura di Paolo e Andrea Briganti, Diabasis, Reggio Emilia 2002, pp. 216.

SAGGI E PENSIERI
DI SERGIO GIVONE

LAVORARE SUL MITO



Come declinare il mito altrimenti che al passato? Il mito, comunque lo s'intenda, appartiene a un orizzonte che non è più il nostro. Sia perché la razionalità scientifica, questo paradigma dominante, ha da tempo reso inattuale il mito e il modo di pensare che è proprio del mito. Sia perché il mito, anche quando sopravvive, non è più credibile, essendo tutt'al più oggetto di godimento estetico. 'Passato mitico' è un'espressione che dice bene tutto ciò. Mitico è quel passato che non solo è passato per sempre, ma è anche quel passato che non è mai stato (mai stato reale).

Ciò non toglie che di miti si alimenti la nostra esistenza. E non importa che si tratti di feticci, idoli, simulacri che non sono altro che merci, dietro le quali si nascondono le strategie pubblicitarie e la sempre più smisurata voracità del mercato; oppure che si tratti invece di valori, di decisioni molto serie da prendere in solitudine o di fronte agli altri ma assumendosene senza riserve la responsabilità. In entrambi i casi siamo in presenza di qualcosa che la ragione non basta a spiegare.

Allora, che fare? Estendere la progressiva razionalizzazione dell'esperienza fino al completo svuotamento di quelle sacche d'irrazionalità che sono il regno del mito e di cui il logos può appropriarsi? Oppure abbandonarsi più o meno fiduciosamente alle potenze che ci governano, se non *ex alto*, quanto meno *de profundis*, dando all'irrazionale quel che è dell'irrazionale? Né l'una cosa né l'altra, propone Hans Blumenberg, il grande filosofo tedesco recentemente scomparso, che al problema del mito nel mondo moderno ha dedicato gran parte delle sue ricerche, e di cui ora viene pubblicata la traduzione di un saggio fondamentale apparso nel 1971: *Il futuro del mito*,

a cura di Giovanni Leghissa, il quale è anche autore di una introduzione di rara chiarezza e intelligenza. Mito e logos non sono infatti, ci dice Blumenberg, realtà che si fronteggiano; stanno invece fra di loro in rapporto, si sovrappongono, diciamo pure si coappartengono originariamente.

Infatti il mito è essenzialmente un tentativo, a suo modo riuscito, di mettere ordine nel disordine della vita, e dunque comporta l'azione del logos. Certo, il logos lavora all'interno del mito in forma nascosta. Addirittura rinuncia alla propria prerogativa maggiore, che è quella di separare il vero e il falso sulla base del principio di non contraddizione; e non solo sopporta incongruenze, controsensi, assurdità, ma lascia coesistere opposti incompatibili all'interno dello stesso racconto. E tuttavia: il mito è racconto, appunto, e in quanto tale organizza il caos della vita in una unità di senso.

A sua volta il logos ha bisogno del mito, anzi, trova il suo fondamento nel mito ed è sempre sul punto di diventare mito. Il logos ha bisogno del mito perché i materiali di cui porta alla luce l'articolazione profonda provengono da quel mondo della vita che è il mondo del mito. Inoltre, il logos trova il suo fondamento nel mito a misura che di tutto può dar ragione, o almeno tentare di farlo: ma questa è una pretesa tipicamente mitica. Quanto poi al fatto che il logos penetri per ogni dove e non riconosca altra signoria che la sua, come definire tutto ciò se non in termini di mito? Non è questo il mito tipicamente moderno che caratterizza il mondo in cui viviamo?

Mito e logos stanno o cadono insieme. Il mito senza il logos è, dice Blumenberg, «puro terrore». Esso corrisponde a un'immagine del mondo violenta e autoritaria, in forza della quale non c'è altro principio che non sia la ripetizione

dell'identico. È così perché è così. Così bisogna fare perché così è sempre stato fatto. Fin dalle più remote origini. Questo implica il mito. Ma quando il mito è sfiorato dal logos, e si fa discorso, racconto, è come liberato da questo perverso incantamento. Il mito diventa poesia.

A sua volta il logos, senza il mito, è una forma di dominio anziché di liberazione. Senza il mito, il logos assoggetta l'uomo a quello che Blumenberg chiama «l'assolutismo della realtà». Cioè all'idea che le cose vadano in un certo modo e non possano andare diversamente. Ma nel momento in cui il logos riconosce che ogni interpretazione non è che una provvisoria sistemazione del caos che ci circonda da ogni parte, allora l'impresa conoscitiva è rimessa nelle mani dell'uomo ed è sottratta a qualsiasi presunzione d'assoluto. Accade così che la stessa finitezza, e cioè il fatto di dover morire prima che l'ultima parola sul mondo sia stata detta, si configuri come un presupposto di libertà.

Dunque, ben venga il mito a scompaginare gli assetti stabili della realtà. Purché però il logos ne elabori i contenuti, servendosi per dare nuove risposte a vecchie domande, o anche solo per porre nuove domande – quelle intorno a cui viene legittimandosi il mondo che è nostro e soltanto nostro. In tal senso la modernità è non già il luogo in cui sopravvivono residui mitologici da rimpiangere o liquidare, ma il prodotto di un 'lavoro sul mito' che apre prospettive inedite e trasforma radicalmente gli stessi materiali da costruzione. A partire dal momento in cui entrano a far parte del progetto moderno, le antiche fedi non sono più quello che erano.

Hans Blumenberg, *Il futuro del mito*, a cura di Giovanni Leghissa, Medusa, Milano 2002, pp. 154.

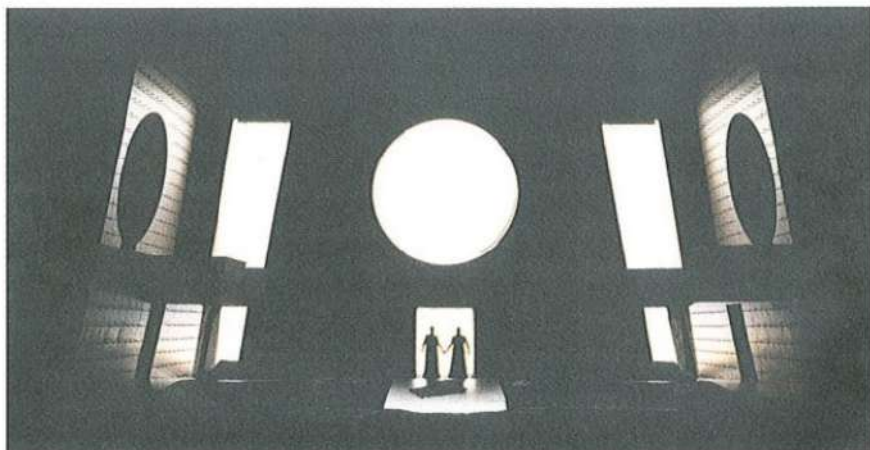
NOTE SU NOTE
DI CARMELO DI GENNARO

LA TURANDOT DI LUCIANO BERIO

Nella storia della musica, come nella storia dell'arte, talvolta s'apre il problema dei torsi, vale a dire di composizioni ultimate quasi completamente, ossia lasciate incompiute; tale è il caso, tanto per fare solo due esempi celeberrimi, del *Requiem K. 626* di Mozart e della *Decima sinfonia* di Mahler. In campo operistico, i casi più eclatanti sono quelli della *Lulu* di Alban Berg e della *Turandot* di Giacomo Puccini. Per ciò che concerne l'opera berghiana, se i primi due atti sono stati finiti dal compositore, per ciò che riguarda il terzo – terminato solo in abbozzo (in termine tecnico musicale si dice *in particella*) – negli anni Ottanta il compositore austriaco Fredrich Cerha fu incaricato di strumentare appunto l'ultima parte. Il risultato che ne conseguì è, ovviamente, diverso da quello che Berg avrebbe ottenuto, ma possiede in ogni caso il pregio di permettere al disegno drammaturgico e musicale complessivo di essere reso esplicito.

Per la *Turandot*, invece, sin dagli anni Venti Franco Alfano si rese disponibile, sulla base degli appunti pucciniani (circa venticinque pagine), a completare l'opera, interrotta dal maestro

Turandot, Amsterdam,
De Nederlandse
Opera, 2002



toscana dopo il suicidio di Liù; in tal modo, sino ad oggi, l'opera ha circolato col duetto finale tra Calaf e Turandot firmato da Alfano. Fu Casa Ricordi ad assegnare la commissione al musicista napoletano, con l'appoggio rilevante di Arturo Toscanini; tale lavoro, però – che si discosta non di poco dagli schizzi pucciniani – viene correntemente eseguito con un notevole taglio di circa 190 battute (su 337 complessive), dato che già nel 1925 il tono magniloquente e trionfalistico veniva accettato con non poche riserve. Come nota Michele Girardi (autore di una monografia sul compositore toscano), «il completamento originale [senza tagli, *n.d.r.*] rivela una logica più stringente, ma la fantasia di Alfano somiglia poco a quella di Puccini».

Secondo la testimonianza decisiva e attendibile di alcuni amici del maestro, Puccini – poco prima di partire per Bruxelles (dove si sarebbe sottoposto a radiazioni nel tentativo di sconfiggere il tumore alla gola che lo stava uccidendo) – avrebbe suonato a memoria l'intero finale di *Turandot* al pianoforte, affermando che nelle sue intenzioni l'opera doveva terminare 'in pianissimo'. L'esatto contrario accade nel finale di Alfano; del resto, non si tratta solo di reale o supposta fedeltà agli schizzi pucciniani (nessuno chiedeva ad Alfano un rigore filologico lontano dalla sensibilità sua e della sua epoca), ma anche di affrontare un non irrilevante problema drammaturgico, ossia rendere plausibile non solo la repentina conversione della 'principessa di gelo e morte' all'amore, ma anche la sua celebrazione da parte del popolo, sino a qualche istante prima sopraffatto dall'orrore per l'indotto suicidio di Liù (costei fragile e autentica eroina pucciniana). Osservando le date, va rilevato che –

probabilmente – Puccini avrebbe avuto il tempo di concludere *Turandot*: ciò che lo lasciava perplesso, quindi, era proprio la soluzione musicale e drammatica da conferire al finale. Oggi, a oltre settantacinque anni dalla prima esecuzione, grazie alla commissione dell'orchestra del Concertgebouw di Amsterdam (la prima europea è andata in scena al teatro dell'Opera della capitale olandese) e del suo direttore Riccardo Chailly, Luciano Berio, grande maestro contemporaneo, s'è occupato di completare *Turandot*. Pur partendo dai medesimi schizzi autografi, il compositore ligure opta per un finale assolutamente antiretorico. Facendo leva sulla ben nota curiosità di Puccini, tutt'altro che provinciale riguardo alle aperture culturali, Berio organizza una partitura stupefacente, che dimostra *in nuce* la modernità dell'estrema fatica del maestro toscano. Non a caso, in particolare nei due interludi strumentali del suo finale, Berio infittisce il cromatismo orchestrale (negli schizzi Puccini in un determinato punto scriveva «...e qui Tristano», riferendosi ovviamente al *Tristan und Isolde* di Wagner), affastellando – con evidente valenza di ricapitolazione non solo musicale ma anche mnemonica – diversi temi ascoltati in particolare nel primo atto. In tal modo, pare che i due protagonisti mentalmente rivivano tutte le fasi della vicenda, in maniera tale da rendere musicalmente evidente il lavoro interiore, soprattutto di *Turandot*. Il finale, 'in pianissimo', non afferma in modo repentino la conversione di *Turandot* da 'principessa di gelo' a donna con pulsioni affettive, però apre uno spiraglio per il suo cambiamento: s'intuisce che, da quel punto in avanti, la storia continua a livello privato, e il finale non è altro che l'inizio di nuova vita.

TRA LE ARTI
DI MARCO CARMINATI

A CACCIA DI PREGHIERE

Realizzare la riproduzione in facsimile di un libro, soprattutto di un libro miniato, non è operazione da poco. È una sorta di cocktail, in cui avveniristiche tecnologie elettroniche ed antichissima sapienza manuale si mescolano. Il primo passo da compiere è lo smontaggio del manoscritto. Sfascicolando le pergamene ci si rende conto innanzitutto dello stato di conservazione dei fogli e si può eventualmente intervenire con restauri. La seconda operazione è quella della riproduzione fotografica delle pagine, che avviene in ambienti climatizzati. Utilizzando sofisticatissime tecnologie si procede al trattamento di scomposizione del colore, operazione indispensabile per una perfetta riproduzione. Con un delicato lavoro manuale si passa all'elaborazione delle

*Offiziolo Visconti, sec.
XIV-XV: Conuerte nos
deus salutaris
noster... (salmo 84.5),
fra la Giustizia e la
Fortezza; pagina
miniata,
24,8 x 17,8 cm*



immagini, si preparano le matrici per gli ori e per le impressioni a secco in ogni singola pagina. Si predispongono così le prime prove di stampa che vengono confrontate più volte con l'originale sino a raggiungere, mediante continui e impercettibili interventi di correzione, la somiglianza assoluta.

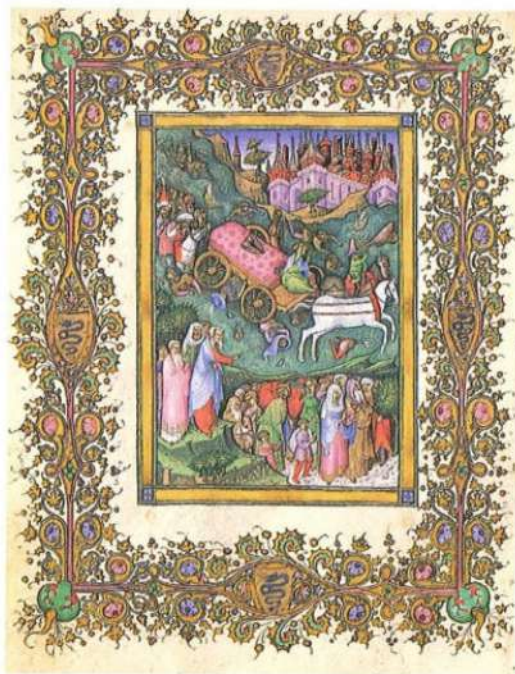
È giunto il momento della stampa, che avviene in offset su carte pregiatissime utilizzando un particolare retino, a grana finissima, che elimina l'inconveniente dei classici puntini di una stampa normale: il facsimile deve essere a prova di lente d'ingrandimento. Le decorazioni in oro vengono riprodotte con lamine a caldo, e ogni foglio viene trattato singolarmente per riprodurre le irregolarità dei bordi originali. La legatura deve essere fatta rigorosamente a mano e i fascicoli vanno ricomposti esattamente come gli originali. Così le copertine, realizzate con pannelli di legno, ricoperte di seta e bindelle cucite a mano, con borchie e fermagli perfettamente rifatti in ottone brunito, argento o argento dorato.

Così è nato un facsimile molto prezioso appena realizzato dall'editore Franco Cosimo Panini di Modena: il bellissimo *Offiziolo Visconti*, oggi conservato nella Biblioteca Nazionale di Firenze sotto le segnature BR 397 e FL 22. Il facsimile è composto da due tomi di complessive 636 pagine ed è disponibile in sole 500 copie numerate.

Questo *Offiziolo* o *Libro d'Ore Visconti* (le due parole designano un libro di preghiere ad uso personale) è uno dei libri miniati più celebri del Gotico Italiano. Venne commissionato alla fine del Trecento da un gran signore e gran bibliofilo: Gian Galeazzo

Visconti, Duca di Milano e Conte di Vertù. Il Visconti amava davvero i libri: arricchì la biblioteca del Castello di Pavia ed era solito leggere con tale concentrazione da non accorgersi del sopraggiungere di persone al suo cospetto. E quando morì volle a tutti i costi venir sepolto con un breviario nella bara.

Per il libro destinato alle proprie orazioni private il Duca ovviamente evitò di badare a spese. Ordinò che si realizzasse un volume molto simile a un rutilante gioiello. Il primo ad entrare in gioco fu l'amanuense Frate Amedeo che redasse in elegante scrittura gotica il testo di tutte le preghiere. Poi intervennero i miniatori, guidati dal maestro più celebre del momento: Giovannino de' Grassi. Costui assecondò perfettamente i gusti e i desideri del committente. Progettò stupefacenti pagine miniate e decorazioni a margine e nel *bas-de-*



page, e affidò a una schiera di anonimi collaboratori il compito di metterle su pagina. Questo libro contiene le preghiere per Dio, ma è lo specchio veritiero delle ambizioni dell'uomo. Gian Galeazzo vi si fece ritrarre tre volte e fece piazzare nelle pagine principali il suo armamentario araldico, oggi per noi utilissimo perché ci permette di datare al 1395 circa questa prima serie di miniature. Dal libro ci rendiamo conto che Gian Galeazzo era un cristiano enormemente appassionato di caccia: accanto al suo profilo non volle santi protettori ma volle che si realizzassero le immagini di un cane segugio, di un cervo, di uccelli addestrati alle attività venatorie. Non meraviglia che nell'*Offiziolo* il re Davide compaia vestito da cacciatore.

Giovannino de' Grassi condivideva pienamente questo amore per la natura e gli animali: riempi i margini e i capilettera del libro di ogni sorta di bestiame studiato con la più amorevole verosimiglianza, quello che poteva ammirare in libertà (cervi, conigli, cani, gru, upupe, farfalle, mosche e scarabei) e quello che poteva sbirciare nel celebre serraglio di Gian Galeazzo, notoriamente fornito di leoni, pavoni e pappagalli. Il risultato fu un tripudio molto profano di fantasia e di eleganza cortese.

Il sogno però si interruppe bruscamente. Nel 1398 Giovannino de' Grassi morì, e di lì a poco, nel 1402, anche il Duca fu calato nell'avello (con tanto di breviario accanto). L'*Offiziolo* rimase incompiuto e sfascicolato.

Una ventina d'anni più tardi, Filippo Maria Visconti *Dux Mediolani* ordinò di riprendere la decorazione del libro e affidò l'incarico a un giovane miniatore molto promettente, che secondo Pietro Toesca è da identificare in

Belbello da Pavia. A metà Quattrocento il libro risultò finito. Belbello lo aveva farcito di dettagli da gioielliere e di esausti preziosismi gotici, senza minimamente accorgersi che il Rinascimento era alle porte.

La storia successiva dell'*Offiziolo* è avventurosa. Il manoscritto doveva in origine costituire un volume unico, ma il protrarsi dei tempi di lavorazione fece sì che di fatto non venisse mai unito. In data non precisata, venne rilegato in due tomi, che presero due strade diverse. Il secondo tomo pervenne alla famiglia romana dei Rospigliosi e fu poi acquistato nel 1902 dal barone Horace Landau; il pronipote del barone, Horace Finaly, morendo nel 1945 fece dono del codice alla città di Firenze, che lo assegnò alla Biblioteca Nazionale. Il primo tomo rimase invece per secoli di proprietà della famiglia Visconti, finché nel 1969 non fu acquistato dalla Biblioteca Nazionale.

Offiziolo Visconti, facsimile, F.C. Panini, Modena 2002.

IL 'FETENS' DIALETTO ROMANO

Un'altra invettiva di Dante, nel De vulgari eloquentia

DI LUIGI MALERBA

PUÒ succedere di approdare a una singolare variante dantesca partendo da un filologico preambolo stendhaliano. Nel marzo del 1978 il compianto professore di romanistica Kurt Ringger della Università di Mainz venne a pranzo nella nostra casa di Roma insieme ad alcuni amici italiani. Nel corso della serata, dopo un provocatorio elogio del riassunto rimpallato fra Italo Calvino e il sottoscritto, Kurt Ringger rispose con un elegante elogio del plagio. Disse a questo proposito che si trovava a Roma per cercare alcuni manoscritti cinquecenteschi sulla storia di Vittoria Accoramboni per confrontarli con le fonti già note del racconto omonimo di Stendhal. Chissà se mia moglie, dopo la sua partenza, poteva dargli un aiuto facendo qualche ricerca in due biblioteche romane, la Angelica e la Vaticana? Un discreto cenno di assenso suggellò quella domanda formulata secondo le amabili regole della discrezione.

Una ventina di giorni dopo quell'incontro arrivò una lettera di Ringger datata da Overglatt-Zurigo e indirizzata a mia moglie: «Come Le dirà la nostra amica Alice [Vollenweider], le stavo raccontando l'altra sera le vicende di una mia ricerca su Stendhal: ricerca che intanto è degenerata in vero e proprio 'giallo filologico'. Si tratta, per dirla in due parole, della *Vittoria Accoramboni* di Stendhal (pubblicata nel 1837). Ora la Alice mi conferma che forse Ella potrebbe fare per me alcune ricerche nelle biblioteche romane. Questo faciliterebbe moltissimo il mio lavoro; non oso però

quasi darle i dati relativi perché temo che si tratti di ricerche troppo faticose. Ecco comunque i punti da chiarire: Biblioteca Angelica. Vi si troverebbero 3 manoscritti in cui si narra la storia di Vittoria Accoramboni: ms 1587a (fol. 105-117); ms 1587b (fol. 118-129); ms 1618/10 (fol. 115-124)».

La lettera dell'amico Ringger proseguiva con l'indicazione dei manoscritti da cercare nella Biblioteca Vaticana e nell'Archivio Caetani. Con l'inizio della ricerca per Kurt Ringger ha inizio anche un secondo 'giallo filologico' non meno curioso di quello che coinvolgeva il racconto di Stendhal perché questa volta veniva coinvolto addirittura un testo di Dante Alighieri.

Mia moglie Anna cominciò la sua ricerca per il Professore di

Dante, con Virgilio e Stazio, in Dante Alighieri, Divina commedia, Purgatorio, canto XXV; miniatura, sec. XIV; particolare. Firenze, Biblioteca Nazionale



Mainz proprio nella Biblioteca Angelica, anche per il fatto che questa stupenda biblioteca si trova a meno di duecento metri dalla nostra casa. Dunque il terzo giorno, dopo aver trovato e fatto microfilmare le pagine dei due primi manoscritti secondo le indicazioni dell'amico Ringger, sfogliando il ms 1618/10 per trovare i fogli 115-124, mia moglie si imbatté in una carta piegata in quattro che non apparteneva al manoscritto in questione, ma che evidentemente era stata dimenticata lì dentro da un lettore distratto o era stata lasciata di proposito per segnare una pagina del manoscritto, e poi dimenticata. Una prima occhiata mise in vista un testo scritto con una svolazzante grafia ottocentesca. Si trattava della richiesta di una dispensa per la lettura di libri registrati nell'*Index Librorum Prohibitorum* rivolta addirittura «Alla Santità di Papa Pio VI». Pensò bene, mia moglie, di portare a casa quella carta per mostrarmi il testo della supplica al papa: «B.mo Padre, Domenico Alagia, gentiluomo della Diocesi di Policastro, di anni 37, istruito in letteratura, supplica divotam. dalla Santità Vs., per maggior profitto delle Scienze, l'ampia e perpetua licenza di leggere e tenere presso di sé libri proibiti senza eccettuare l'opera degli Increduli». A questo punto la devota supplica si interrompeva con un ghirigoro che non poteva essere una firma. Esaurita l'emozione e dispiegato il foglio, apparve sull'altra facciata un testo certamente più antico, in una scrittura quasi illeggibile, che doveva procurarci una ben maggiore emozione della supplica del gentiluomo di Policastro. Sicuramente il brano di una lettera di cui mancava sia l'inizio che la fine:

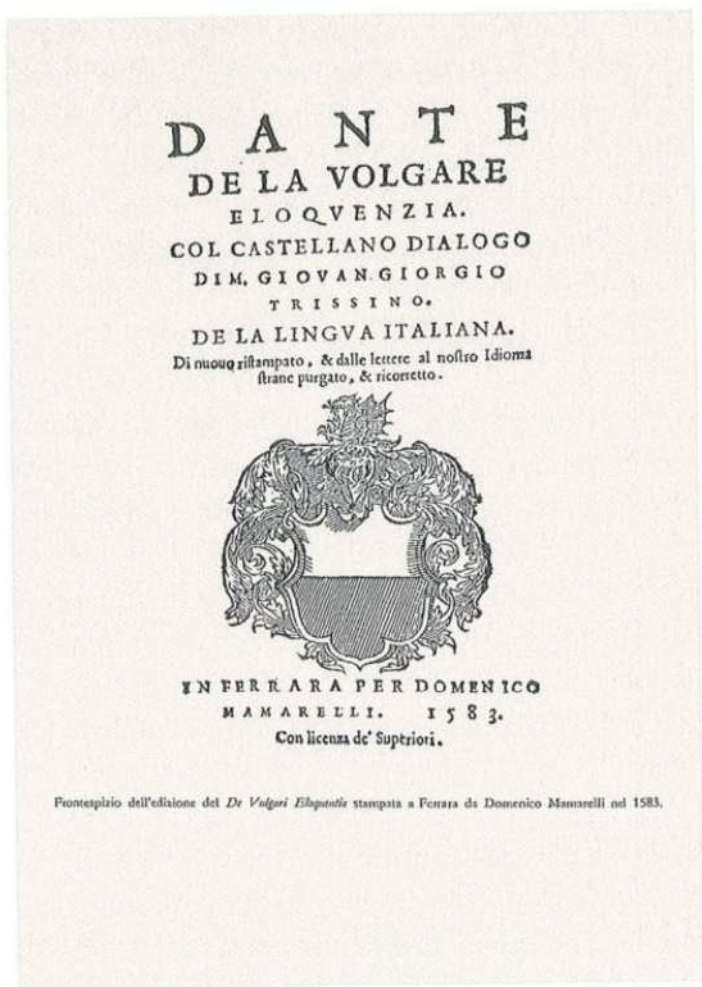
...fatiche ch'io ebbi nel por silenzio a ciò che ne parlava l'invidia che si portava a le sue virtù e l'odio che si teneva con le sue terribilità. Forse forse che chi vi governa mi giudicherebbe più degno di esservi caro per le notizie che mi piace comunicarvi su l'opera *De vulgari eloquentia* di messer Dante Alighiero. Quando adunque il sommo poeta si sparge le viscere intorno ai volgar dialetti della Penisola nostra, la mia visione del manuscritto Grenoble titolato *Incipit liber de vulgari eloquio sive ydiomate editus per Dantem* concorda so-

lamente nel titolo ma per il restante concorda con i manuscritti de la mesma opera per il risguardo del dialetto romano, ma assai non più con un manuscripto dep. a Tübingen di cui ho il piacere di recarvi qui il testo sconcordante: – *Sicut ergo romani se cunctis preponendos existimant, in hac eradicatione sive discriptione non immerito eos aliis preponamus, protestantes eosdem in nulla vulgaris elloquentie ratione fore tangendos. Dicimus ergo Romanorum, non vulgare, sed potius tristiloquium esse; nec mirum, cum etiam morum pre cunctis videatur fetere, dicunt enim 'Messere quinto dici?'* – Somma- mente ingeneroso appare il giudizio del superborioso poeta sulla romana popolazione, ma non se ne trova in questo manuscripto la ponderosa stoccata *ytalorum vulgarium omnium esse turpissimum* a risguardo del dialetto romano, come dettano i manuscritti de la Bibl. Tribulziana, idest de Grenoble e de la Biblioteca Vaticana (lat. 1370) e l'Editio Princeps data da Parigi a. D. 1577 e altresì ne la traduzione italiana de Trissino con...

Qui finisce la pagina e la scrittura.

Purtroppo a questo testo, sicuramente parte di una lunga lettera, manca l'intestazione che ci avrebbe dato notizia del destinatario e manca il seguito, che ci avrebbe aiutati a capire chi ne fosse l'autore. Quel che appare dal testo è che si tratta di persona di elaborata scrittura e versata nelle lettere, probabilmente un romano (o romano era forse il destinatario?), il quale si incarica di controllare i manoscritti danteschi disponibili e prende nota come in uno di questi mancasse il *turpissimum* riferito al dialetto romanesco (...*tristiloquium, ytalorum vulgarium omnium esse turpissimum; nec mirum...*).

Rimane da capire se l'insulto al dialetto romano (precisamente di un insulto si tratta), sia scomparso, nel manoscritto citato, per negligenza di un copista oppure, ipotesi estrema da non escludere in assoluto, che lo stesso Dante si sia pentito di un giudizio tanto severo e abbia corretto di sua volontà, se non di suo pugno, uno dei manoscritti ora conservato a Tübingen, secondo la



lettera, purtroppo senza le indicazioni necessarie per rintracciarlo. È indubitabile tuttavia che lo sconosciuto autore della lettera, databile a mio avviso fra il Cinque e Seicento, non si poteva riferire al manoscritto che si trova ora nel Depots der Berliner Staatsbibl. di Tübingen, dal momento che tale manoscritto è stato scoperto a Berlino dal prof. Luigi Bertalot nel 1917. Si tratterebbe dunque di un altro differente manoscritto depositato a Tübingen probabilmente alcuni secoli prima di quello trovato a Berlino. Ma finora nessuno, che io sappia, ne ha reso nota la presenza all'infuori dell'anonimo estensore della lettera.

Un piccolo 'giallo filologico' dunque, che ha come tema l'assenza, in un manoscritto del *De vulgari eloquentia*, di un giudizio clamorosamente negativo sul dialetto romano presente negli altri

manoscritti dell'opera dantesca. Alcune piccole varianti (*elloquentie* anziché *eloquentie*, *existimant* anziché *extimant*) ci dicono che il manoscritto in questione non concorda in assoluto con l'edizione oggi comunemente nota del *De vulgari eloquentia* curata a suo tempo da Pio Rajna sulla base del Codice Berlinese.

Mi sono domandato se la lettera, di cui malauguratamente ci è pervenuta solo una parte, non potesse per caso attribuirsi a qualche personaggio illustre come Pietro Bembo negli anni in cui risiedette a Roma, avendo ottenuto il cardinalato, nell'ultimo periodo della sua vita. Ma, dal momento che avevo deciso di fantasticare, «trarre canzon per forza di scrittura», già pensavo di attribuirne la stesura nientemeno che a Pietro Aretino, il quale mostrò in qualche occasione un interesse alle questioni della lingua e forse anche al dialetto di cui aveva avuto diretta cognizione durante la sua burrascosa residenza romana.

Quando, rileggendo quel testo, fantastica i su queste sontuose attribuzioni, pregai mia moglie, che aveva voluto rimettere quel foglio fra le pagine del manoscritto dove lo aveva trovato, di riportarmelo a casa per farlo fotocopiare e verificare dalla calligrafia se quelle mie attribuzioni erano campate in aria, come probabile, o se avessero qualche fondamento.

Mia moglie ritornò nella Biblioteca Angelica, sfogliò pagina dopo pagina il prezioso in-quarto 1618/10, ma di quel foglio nessuna traccia, era scomparso sia dalle pagine dedicate alla Accoramboni che da quelle dedicate ad altre cronache romane. Un cauto sondaggio presso la direttrice della biblioteca non sortì alcun risultato se non qualche inopinato sospetto. A quel punto era ormai impossibile procedere a una attribuzione per mezzo della calligrafia. Restava dunque aperta una sola strada per inseguire l'origine di quella notevolissima variante al testo dantesco: intraprendere la ricerca a Tübingen del manoscritto citato nella lettera di cui ho avuto quanto meno l'accortezza di ricopiare il testo nonostante le difficoltà della calligrafia. Una ricerca che potrei tentare io stesso se mani misericordiose mi traessero fuori dalla profonda Decima Bolgia dei Falsari dove sono stato precipitato dai Cavalieri del severissimo Ordine della Crusca.

IN SOLITUDINE O FRA LA GENTE?

Le asprezze dell'ascesi e quelle della vita mondana



Albrecht Dürer, *Ritratto di Erasmo da Rotterdam*, 1526; incisione, 24,9 x 19,3 cm

L'Ecclesiastae sive de ratione concionandi liber fu immaginato prima che da Erasmo da un suo conoscente, il canonico Jaen Becker de Borssele di Middelburg, che un bel giorno gli scrisse: «Allorquando i tuoi lavori più importanti ti lasceranno un pochino di tempo libero, perché non dedichi qualche giorno a scrivere un manuale di predicazione per gli araldi del Vangelo?». Erasmo accettò, un po' serio e un po' faceto, senza molta convinzione. Prese appunti, subì le sollecitazioni del Borssele e di altri amici informati. Passarono più di quindici anni prima che quell'opera uscisse da Froben a Basilea, nell'agosto del 1535.

Ad un certo punto dello scritto (Opera omnia, 5. 4, pp. 176-178) l'autore accenna ad un problema che aveva già intrigato i filosofi classici, riassunto nel titolo di un'operetta morale di Plutarco: Se sia giusto che si debba vivere nascosti: láthe biósas, «Vivi nascosto» prescriveva infatti Epicuro per un'etica di benessere individuale; ma l'essere umani e l'appartenenza a una comunità di simili prescrivono di occuparsi degli altri e dunque di vivere nel mondo. Orazio continuava Epicuro esaltando la campagna a fronte della città: Beatus

ille, qui procul negotiis, | ut prisca gens mortalium, | paterna rura
bobus exercet suis, | solutus omni fenore, | [...] forum vitat et su-
perba civium | potentiorum limina («Felice chi, lontano dagli affa-
ri, | simile alla stirpe primitiva, | ara con i suoi buoi gli aviti campi, |
senza prestiti e debiti, | [...] evita il foro e le superbe soglie | dei pre-
potenti», Epodi 2. 1 ss.).

*Di contro, Cicerone e l'insegnamento stoico e poi cristiano: siamo na-
ti non soltanto per noi, dice il primo nel De officiis invocando l'au-
torità di Platone, mentre anche gli altri (Ambrogio, Agostino...) ri-
prenderanno per il dovere e l'amore del prossimo l'aureo detto teren-
ziano dell'Homo sum.*

*Erasmus propone il dilemma all'interno del libro più severo di tutta la
Sacra Scrittura, da cui si attingono motti e verità dure ma costanti.
E lo ripropone ancor più nel mondo seducente e repellente di mezzo
millennio dopo di lui. [C. C.]*

UN tempo, si guadagnarono grandi elogi coloro che, disprez-
zato il mondo con tutte le sue pompe e i suoi dilette, se ne ri-
tirarono lontano in luoghi orridi e disabitati, nei covi delle fiere o
in spelonche dove conducevano un'aspra esistenza; esclusi da
qualsiasi rapporto con gli altri uomini, s'imponevano condizioni
di vita più dure dei deportati nelle isole deserte. Ma a giudizio del
Crisostomo compie un'opera molto più difficile, e quindi molto
più santa, chi si fa buon pastore della gente. La sua stessa solitudi-
ne garantisce il monaco dagli stimoli e dalle tentazioni di molti vi-
zi, né è gran cosa la cura di un animale solo, anche se neppure es-
sa è cosa da poco. Ma un pastore che vigila lui solo su tutti, che cu-
ra un gregge composto di tanti tipi di animali ed è costretto ad ave-
re rapporti coi buoni e altrettanto con i cattivi, a partecipare a ban-
chetti, a vedere ogni giorno cose di cui è illecito il desiderio, ed è
fatto segno agli insulti altrui, alle blandizie dell'altrui adulazione e
alle altrui accuse; che subisce il terrore delle minacce e l'adesca-
mento dei doni; che deve piegarsi alla prepotenza dei signori: in-
somma, che viene assediato e sbatacchiato da ogni parte, se man-

ca di uno spirito d'acciaio, fortificato da ogni parte da grande cultura, da molta filosofia, da molti doni dello Spirito santo, come può sopravvivere?

* * *

Eximiam quandam laudem olim promeruerunt, qui mundo cum omnibus suis pompis ac voluptatibus contempto, procul recesserunt in horridas solitudines, in ferarum lustris aut in speluncis asperam agebant vitam, ab omnium hominum commercio semoti, sibi duriora imperantes quam patiuntur qui in desertas deportantur insulas. At iudice Chrysostomo rem praestat ut multo difficiliorem, ita multo sanctiorem, qui populo bonum praebet pastorem. Monachum a multis vitiorum irritamentis ac tentationibus tutum reddit ipsa solitudo, nec ita magnum est unius animalis curam agere, quanquam et hoc magnum est; caeterum pastor dum unus vigilat omnibus, dum gregem curat ex tot animantium generibus conflatum, dum cum probis pariter et improbis habere commercium cogitur, dum adesse conviviis, dum quotidie videre quae non licet concupiscere, dum aliorum contumeliis impetitur, aliorum assentationibus delinitur, aliorum criminationibus incensitur, aliorum minis territur, aliorum largitione sollicitatur, dum violentiae principum obsecundat, breviter dum tot undique machinis quatitur, nisi animum habeat adamantinum, multa eruditione, multa philosophia, multis arcani Spiritus charismatibus undique communitum, qui, quaeso, posset subsistere?

GIUSI BALDISSONE insegna Letteratura italiana moderna e contemporanea all'Università del Piemonte Orientale. È autrice fra l'altro di *Filippo Tommaso Marinetti* (Mursia, 1986), e di due studi su *Il male di scrivere. L'inconscio e Montale* (Einaudi, 1979) e *Le Muse di Montale* (Interlinea, 1996); ha curato le *Opere* di G. Gozzano per i Classici Utet (1983) e di E. De Amicis per i Meridiani Mondadori (1996).

LUIGI BALSAMO, studioso di storia del libro e bibliografia, docente universitario a Ca' Foscari e a Parma, socio corrispondente della British Academy, dirige la rivista "La Bibliofilia". Tra le sue numerose pubblicazioni figurano *Origini del corsivo nella tipografia italiana del Cinquecento* (Il Polifilo, Milano 1967) e *La bibliografia: storia di una tradizione* (Sansoni, Firenze 1984).

MARCO CARMINATI lavora alla redazione culturale del supplemento "Domenica" de "Il Sole 24 Ore", dove si occupa principalmente delle pagine di archeologia, arte, beni culturali e collezionismo. Ha contribuito alla realizzazione di alcuni eventi espositivi, tra cui la mostra su Tanzio da Varallo a Palazzo Reale, Milano, nel 2000.

GUGLIELMO CAVALLO è professore ordinario di Paleografia greca all'Università La Sapienza di Roma. Studioso di storia della scrittura, del libro e dei testi dall'antichità greca e romana al medioevo bizantino e occidentale, è socio dell'Accademia Nazionale dei Lincei, membro del Consiglio direttivo del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo di Spoleto.

CARMELO DI GENNARO cura e produce programmi musicali per la Terza Rete Radiofonica Rai, Rai International e la Rete Due della Radio Svizzera Italiana. Tra le sue pubblicazioni, *Glenn Gould. L'immaginazione al pianoforte* (Libreria musicale italiana, 1999), una *Storia della musica* (WB music, 1999, con L. Pestalozza, R. Favaro, G.N. Spanu

e P. Prato), *La Scala nell'età di Verdi* (Il Polifilo, 2001, con A. Torno).

GIUSEPPE FRASSO è docente di Filologia e Letteratura italiana all'Università Cattolica di Milano. I suoi studi si sono rivolti in particolare al Petrarca, con contributi puntuali sulla tradizione manoscritta e sugli incunaboli e le edizioni cinquecentesche del *Canzoniere* e dei *Trionfi* (*Studi su i "Rerum vulgarium fragmenta"* e i *"Triumph"*, I, Antenore, Padova 1983 ecc.).

SERGIO GIVONE insegna Estetica all'Università di Firenze. Ha pubblicato di recente nella Biblioteca Einaudi il saggio *Eros/ethos* e quest'anno il romanzo *Nel nome di un dio barbaro*. Il suo precedente *Favola della cose ultime* (Einaudi, 1998) ha ottenuto il Premio Grinzane Cavour.

LUIGI MALERBA, romanziere e scrittore di cinema e radio di grande estro e inventività, dopo gli esordi con i racconti *La scoperta dell'alfabeto* (Bompiani, 1963), ha pubblicato fra l'altro *Il pitaffio* (ivi, 1978); presso Einaudi *Diario di un sognatore* (1981), *Storiette e Storiette tascabili* (1973, 1988), *La composizione del sogno* (2001), e presso Mondadori più di recente *Città e dintorni* (2001) e *Il circolo di Granada* (2002).

MARTA MORAZZONI ha esordito nella narrativa con la raccolta di racconti *La ragazza con turbante* (Longanesi, 1986); cui sono seguiti i romanzi *L'invenzione della verità* (Longanesi, 1988), *Casa materna* (ivi, 1992) e *Una lezione di stile* (ivi, 2002); con *Il caso Courier* ha ottenuto il Supercampello nel 1997.

SALVATORE SILVANO NIGRO ha insegnato alla New York University e alla Yale University. Ha pubblicato *Le brache di San Grifone. Novellistica e predicazione tra 1400 e 1500* (Laterza, 1983), *L'orologio del Pontormo* (Rizzoli, 1988), *La tabacchiara di Don Lisander* (Einaudi, 1996, 1997²). Ha curato varie edizioni di

testi, da ultimo (2002) *I romanzi di Alessandro Manzoni nei Meridiani* Mondadori. Collabora alle pagine culturali de "Il Sole 24 Ore".

SERGIO PAUTASSO, già dirigente editoriale e ora professore ordinario di Letteratura italiana allo IULM di Milano, si è occupato come studioso e come critico militante soprattutto di letteratura italiana contemporanea, fra l'altro con *Anni di letteratura* (Rizzoli, 1979), *Il laboratorio dello scrittore. Temi, idee, tecniche della letteratura del Novecento* (La Nuova Italia, 1981), *Gli anni Ottanta e la letteratura* (ivi, 1991), *Lirica moderna. Un ossimoro ideale* (Marzorati, 1999), *Cesare Pavese oltre il mito* (Marietti, 2000). GUIDO A. PAUTASSO, si occupa di ricerche di letteratura italiana contemporanea e della relativa bibliografia.

MAURIZIO VITTA insegna Teoria e storia del Disegno industriale presso la III facoltà di Architettura e Design del Politecnico di Milano. Ha curato numerose mostre d'arte contemporanea; tra le sue ultime pubblicazioni, *Il disegno delle cose. Storia degli oggetti e teoria del design* (Liguori, 1999) e *Il progetto della bellezza. Il design tra arte e tecnica 1851-2001* (Einaudi, 2001).

UGO VOLLI è professore straordinario di Semiotica all'Università di Torino e allo IULM di Milano. Si occupa principalmente di problemi di comunicazione sia dal punto di vista teorico sia pratico. Ha lavorato a lungo sulla teoria della moda e del teatro. Autore di numerosi volumi e saggi, collabora con vari giornali e quotidiani.

Ai vertici degli artifici della letteratura sta la **poesia figurata**, quei carmi – o quelle prose – che disposti sulla pagina si trasformano anche in un dipinto e disegnano o esprimono i loro contenuti, si rafforzano di immagini, complicano o aggrovigliano il testo in altri generi letterari. Una lunga storia, che dagli alessandrini si comunica ai tardi poeti romani e ai primi cristiani, di lì passa al Medioevo, all'Umanesimo e al Barocco, ed è poi ancora raccolta dai surrealisti, dai futuristi e dalla poesia contemporanea. Storia anche complessa, che qui delineano e approfondiscono, tra parole e illustrazioni, UGO VOLLI, GUGLIELMO CAVALLO, SALVATORE S. NIGRO, GIUSI BALDISSONE, SERGIO e GUIDO A. PAUTASSO. Una recente mostra sul tema è analizzata da MAURIZIO VITTA.

Due rari 'pezzi' di bibliofilia, del nostro **Petrarca** e del suo amico inglese **Richard De Bury** (riproposto l'uno in una splendida edizione, l'altro fatto approdare sulle rive del Baltico), sono presentati da GIUSEPPE FRASSO e da LUIGI BALSAMO. Nel racconto, poi, surreale di una scoperta nella Biblioteca Angelica LUIGI MALERBA ci riporta ai manoscritti del *De vulgari eloquentia* di Dante e ad alcuni loro misteri.

Nell'Osservatorio, interventi di MARTA MORAZZONI, SERGIO GIVONE, CARMELO DI GENNARO, MARCO CARMINATI. In un passo del suo commento all'*Ecclesiaste* **Erasmo da Rotterdam** pone il dilemma del vivere in solitudine o nel mondo.